

നവലോകം.

ഗ്രന്ഥകർത്താ:

എ. ബാലകൃഷ്ണപിള്ള ബി. എ., ബി. എൽ.
എഡിറ്റർ, കേസരി—തിരുവനന്തപുരം.

/

“കമലാലയാ” ബുക്ക് ഡിപ്പോ,
തിരുവനന്തപുരം.

Price Re 1.]

[വില കുറുപ്പ്.

തിരുവനന്തപുരം
കമലാലയശാസ്ത്രകുലപ്രവർത്തകന്മാർക്ക് വേണ്ടി
“കമലാലയ”പ്രസ്സിൽ
അച്ചടിച്ചത്.
മംഗലപുരം
1110.

മ വ വ ര .

മാതൃഭൂമി, മലയാളമനോരമ എന്നീ പ്രസിദ്ധീകൃത പത്രങ്ങളുടെ, വാർഷിക വിശേഷാൽപ്രതികളിലും, ഈ ഗ്രന്ഥകർത്താവുതന്നെ പരിഭാഷപ്പെടുത്തിയിട്ടുള്ള മോപ്പസാങ്ങിന്റെ Bel Ami (കാമുകൻ) എന്ന നോവലിന്റെ മലയാളത്തിലും, കേസരിപത്രത്തിലും നിന്ന് എടുത്തു പരിഷ്കരിച്ചു സമാഹരിച്ചിട്ടുള്ള കലാഗ്നിരൂപണപരവും സാഹിത്യനിരൂപണപരവുമായിട്ടുള്ള ഉപന്യാസങ്ങളാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ചേർത്തിട്ടുള്ളത്. ഇതിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള നാലു ഉപന്യാസങ്ങളുടെയും വിഷയങ്ങൾ വിഭിന്നങ്ങളാണെങ്കിലും അവയിൽ പൊതുവായി ഒരു സാമാന്യതതപം കാണാവുന്നതാണ്. ഇന്നത്തെ കലാലോകത്തെ പരിവർത്തിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ശക്തികളുടേയും വാദങ്ങളുടേയും നിരൂപണപരമായ വിവരണമത്രേ അത്. ഇതു നിമിത്തമാണ് ഈ ഉപന്യാസസമുച്ചയത്തിന് "നവലോകം" എന്ന പേര് നൽകിയിരിക്കുന്നതും.

ഇന്നു സൃഷ്ടിയിലിരിക്കുന്ന നവലോകത്തിന്റെ രൂപവൽക്കരണത്തിൽ കലയ്ക്കും പല വിലയേറിയ സഹായങ്ങൾ ചെയ്യുവാൻ കഴിയും. ഈ നവലോകത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ പാശ്ചാത്യകലാലോകം എന്തെല്ലാം ചെയ്ത് അതിനെ സഹായിക്കുന്നു എന്ന്

കേരളീയർ മനസ്സിലാക്കിയാൽ - മാത്രമേ അവർക്കും അതിനെ യഥാശക്തി സഹായിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഈ മനസ്സിലാക്കലിനു പല തടസ്സങ്ങളും ഇവിടെ കാണുന്നുണ്ട്. കേരളീയകലാകാരന്മാരുടെ മാതൃൽപ്രതിപത്തിയും പരിവർത്തനത്തോടുള്ള വൈമുഖ്യവുമാണ് പ്രസ്തുത തടസ്സങ്ങളിൽ ഒന്ന്. ഈ സംഗതിയെപ്പറ്റി പ്രൊഫസ്സർ അലക്സാണ്ടർ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇവിടെ പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധേയമാണ്. അദ്ദേഹം ഇങ്ങിനെ പറയുന്നു: "തന്റെ സ്റ്റേഡി തനുമായുള്ള ഒരു സംഭാഷണത്തിൽ, കലയുടെ പുരോഗതിയില്ലെന്ന് പ്രസിദ്ധ ഫ്രഞ്ചുചിത്രമുദ്രാകാരനായ റോഡിൻ (Rodin) ഒരിക്കൽ പറയുകയുണ്ടായി. ഇതിനു കാരണമായി അദ്ദേഹം പറഞ്ഞത് പ്രാചീനയവനപ്രതിമാശില്പവും വാസ്തുശില്പവും ഇന്നത്തെ പ്രതിമാശില്പത്തോടും വാസ്തുശില്പത്തോടും കീടനിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതാണ്. ഒരു നല്ല യവനൻ ഒരു നല്ല ക്രിസ്ത്യാനിയോടു തുല്യം സന്മാർഗ്ഗനിയമമുള്ളവനാണെന്നുള്ളതിനാൽ, സന്മാർഗ്ഗത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഇന്ന് പുരോഗതി ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നു പറയുന്നതിനു തുല്യമാണ്. ഇത്.....കലയുടെ പുരോഗതിയില്ലെന്നുള്ള വാദം സമ്മതിച്ചുകൊടുത്താലും അതിൽ പരിവർത്തനമുണ്ടാകുന്നുണ്ടെന്നെങ്കിലും സമ്മതിച്ചേ മതിയാവൂ. ഈ പരിവർത്തനത്തിനു രണ്ടു കാരണങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നാമത്തേത്, കലാകാരന്മാർ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്ന സജീവങ്ങളായ ആശയങ്ങൾ സഭാ പരിവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നുള്ളതാണ്. ഇതിലും അധികം പ്രധാനമായും

രണ്ടാമത്തെ കാരണം കലയുടെ അസംസ്കൃതസാധനങ്ങളും സാങ്കേതികമാറ്റങ്ങളും സഭാ മാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നുള്ളതത്രേ."

ശേഷിച്ച തടസ്സങ്ങൾ കേരളീയകലാകാരന്മാരിൽ പ്രാമുഖ്യം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള പലരുടേയും ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷാപരിജ്ഞാനക്കുറവും, ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസമുള്ള കേരളീയരുടെ ഇടയ്ക്കുപോലും ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യത്തെക്കാൾ കുറേക്കൂടി ലാവണ്യപൂർണ്ണവും വിപ്ലവകരവുമായ ഹ്രസ്വ, റഷ്യൻ മുതലായ ആംഗ്ലേയേതരസാഹിത്യങ്ങളെക്കുറിച്ച് കാണുന്ന ഭീമമായ അജ്ഞതയും, മദ്രാസ് സർവ്വകലാശാലക്കാരുടേയും, കേരളത്തിലെ ഇതരവിദ്യാഭ്യാസസ്ഥാപനങ്ങളുടേയും ഇടയ്ക്കു പ്രചാരത്തിലിരിക്കുന്ന, പ്രാചീനസാഹിത്യകാരന്മാരെ ആരാധിക്കുന്നതും, ആധുനികസാഹിത്യകാരന്മാരേയും സമകാലീനസാഹിത്യകാരന്മാരേയും പുച്ഛിക്കുന്നതുമായ മനസ്ഥിതിയും മറ്റുമാകുന്നു. ഈ പ്രതിബന്ധങ്ങളെ തട്ടി നീക്കുവാൻ കേരളീയർ ഉററ ശ്രമിക്കേണ്ട കാലം വൈകിയിരിക്കുന്നു. ഇതിന് ഈ ഗ്രന്ഥം അണുമാത്രമെങ്കിലും സഹായിക്കുമെങ്കിൽ ഈ ഗ്രന്ഥകർത്താവ് കൃതാർത്ഥനായിത്തീരുന്നതാണ്.

തിരുവനന്തപുരം,

1-10-10.
15-5-35.

}

എ. ബാലകൃഷ്ണപിള്ള.

വിഷയവിവരം.



പേജ്.

കേരളികളുടെ ഹൃദയസമ്പന്നം

൧—൨൪

പ്രബുനോവലും മോപ്പസാങ്ങും

൨൫—൩൫

മനശ്ശാസ്ത്രനോവലും മാർസെൽ

പ്ര.സ്പീറും

൩൬—൩൭

സുന്ദരകലാ—പാശ്ചാത്യവും

പൗരസ്ത്യവും

൩൮—൪൨



നവലോകം.

കേരളകലകളും ഫ്യൂച്ചറിസവും.

രാഷ്ട്രീയകാര്യങ്ങളിലൊഴിച്ചു ജീവിതത്തിന്റെ മറ്റൊല്ലാവശങ്ങളിലും ആദ്ധ്യാത്മികതയും ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിരുന്ന ഭാരതീയർ മഹാത്മാഗാന്ധി കോൺഗ്രസ്സിന്റെ ചുക്കാൻ പിടിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയതോടുകൂടി രാഷ്ട്രീയകാര്യങ്ങളിലും അതിനെ ഉൾക്കൊള്ളിക്കുകയുണ്ടായി. അത്രപുറമായ ഈ പരീക്ഷണം പ്രായേണ പരാജയത്തിൽ കലാശിക്കുകയാൽ ഗാന്ധിജി ഇപ്പോൾ കോൺഗ്രസ്സിൽനിന്നു പിന്മാറിയിരിക്കുന്നു. ഇതോടുകൂടിത്തന്നെ ശുദ്ധഭൗതികവാദികളായ സോഷ്യലിസ്റ്റ് കക്ഷിക്കാർ കോൺഗ്രസ്സിൽ ഒരു പ്രബലകക്ഷിയായിത്തീരുകയും ചെയ്തിട്ടുണ്ട്. ഈ സന്ദർഭത്തിൽ, ഭാരതീയജനതയുടെ ജീവിതത്തിന്റെ ഇതരവിഭാഗങ്ങളിലും ആദ്ധ്യാത്മികതയ്ക്കു മികവു വരുത്തിക്കൂട്ടിയിട്ടുള്ള ഔഷ്ഠമലങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കി, അവയെ ഭൗതികതയ്ക്കു കത്തിവയ്ക്കുവാകാണ്ടു പരിഹരിക്കാമോ എന്നു പരിശോധിക്കുന്നത് അനുവിതമായിരിക്കുകയില്ലല്ലോ.

രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിലെന്നപോലെ സാമ്പത്തിക ജീവിതത്തിലും കലാപരമായ ജീവിതത്തിലും ആദ്ധ്യാത്മികതപത്തിന്റെ ആധിക്യം, യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുവാനുള്ള വൈമുഖ്യവും, ഭൂതകാലത്തിന്റെ മാധാന്യബോധത്താൽ ഉന്മത്തരായി വർത്തമാനകാലത്തെ അവഗണിക്കുന്ന മനസ്ഥിതിയും, ആദർശഭ്രാന്തും, അപ്രവൃത്തിയിൽ പ്രതിപത്തിയും ഭാരതീയരിൽ ജനിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇന്നത്തെ ലോകത്തിന്റെ സ്ഥിതിക്ക് ഈ മനോഭാവങ്ങൾ ഒരു ജനതയുടെ പുരോഗതിക്ക് വിഘാതമായിത്തീരുന്നതാണ്. ഭൗതികതപവും ആദ്ധ്യാത്മികതപവും ലേഭേണ്ടവിധം കൂട്ടിച്ചേർത്താൽ മാത്രമേ ഒരു ജീവിതത്തെ മനോഹരവും അനവദ്യവുമായ ഒന്നാക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഇവയിൽ ഒന്നു ക്രമത്തിലധികമാകുമ്പോൾ, ആ ജീവിതത്തിൽ അപസ്മരം ജനിക്കുന്നു. പാശ്ചാത്യരിൽ ഭൗതികതപം ക്രമത്തിലധികം കൂടിയിരിക്കുന്നതും പൗരസ്ത്യരുടെ നേരേമറിച്ചുള്ള സ്ഥിതിയും സർവ്വവിഭിതമാണല്ലോ. പൗരസ്ത്യരിൽ ഭാരതീയരെപ്പോലെ ആദ്ധ്യാത്മികതപം മികച്ചിട്ടുള്ളവർ മററാരുമില്ലതന്നെ. ജപ്പാൻകാർ, ചീനക്കാർ എന്നിവരെ അർപ്പക്ഷിച്ച് ഭാരതീയർക്കുള്ള പുരോഗതിയില്ലായ്മയുടെ രഹസ്യവും ഇതാകുന്നു. ഭൗതികവാദികളായ സോഷ്യലിസ്റ്റുകൾക്കു കാർ ഭാരതീയരുടെ രാഷ്ട്രീയക്കുപ്പലിന്റെ മുക്കാൽ പിടിക്കുവാൻ പോകുന്നത് രാഷ്ട്രീയമായും സാമ്പത്തികമായും അവർക്കു ചിരസ്തറണിയമായ പുരോഗതി ഉണ്ടാക്കുമെന്നു വേണം ഇന്നത്തെ ലോകഗതിയിൽനിന്നു വിചാരിക്കേണ്ടത്.

യാഥാർത്ഥ്യങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്നതിനുള്ള വൈമനസ്യം, കഴിഞ്ഞ കാലത്തെപ്പറ്റിയുള്ള അതിയായ ബഹുമാനം, വർത്തമാനകാലത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പുറം, ആദർശഭ്രാന്ത, അപ്രവൃത്തിയോടുള്ള അനുഭാവം എന്നീ ദൃഷ്ടിങ്ങൾ ആല്യാത്മികതപത്തിന്റെ ആധിക്യം നിമിത്തം (കേരളീയ കല ഉൾപ്പെടെയുള്ള) ഭാരതീയ സുന്ദരകലകളേയും ബാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്മൂലം ഒരു നവലോകത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയിൽ ഇവിടത്തെ സുന്ദരകലകൾ ഇതരരാജ്യങ്ങളിലെ കലകൾ പോലെ സഹായകരമായിത്തീരുന്നില്ല. ബാഹ്യവും ആന്തരികവുമായ ദൃഷ്ടികളേകൊണ്ടു നിരീക്ഷിച്ച്, കലാസൃഷ്ടികളെ നിർമ്മിക്കുന്നതായാൽ മാത്രമേ നിർമാണപരമായ പ്രവൃത്തിയിൽ അവ മാർഗ്ഗദർശികളായിത്തീരുകയുള്ളൂ. ഭാരതീയകലാകാരന്മാർ തങ്ങളിൽ മായാവാദത്തിനുള്ള പിടിനിമിത്തം ആന്തരികദൃഷ്ടികൾകൊണ്ടു മാത്രമേ നിരീക്ഷിക്കുന്നുള്ളൂ. തന്മൂലം അവർ വിശ്വാസയോഗ്യരായ മാർഗ്ഗദർശികളായിത്തീരുന്നില്ല. ഭൗതികവാദികളും നവീനശാസ്ത്രതത്വങ്ങൾക്കു് അതിയായ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നവരുമായ സോഷ്യലിസ്റ്റ് കക്ഷിക്കാരുടെ ആവിർഭാവം ഭാരതീയരുടെ രാഷ്ട്രീയജീവിതത്തിലും സാമ്പത്തികജീവിതത്തിലും ഒരു നവജീവൻ ഉണ്ടാക്കുവൻ ഇടയുണ്ടെന്നു മുമ്പു പറഞ്ഞുവല്ലോ. ഇതുപോലെ ഭാരതീയരുടെ കലാപരമായ ജീവിതത്തിലും, സോഷ്യലിസ്റ്റ് കക്ഷിക്കാരോടും കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കക്ഷിക്കാരോടും അരാജകകക്ഷിക്കാരോടും ചില കാൽക്കൂട്ടങ്ങളിൽ സാദൃശ്യമുള്ള ഒരു കക്ഷി

ക്കാർ ഒരു പുതിയ പ്രസ്ഥാനം തുടങ്ങിയാൽ മാത്രമേ, ഭാരതീയ സുന്ദരകലകൾ സജീവമായിത്തീർന്നു ഭാരതീയർക്കു തുണകമായിത്തീരുകയുള്ളൂ. ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനം യൂറോപ്പിലെ കലാലോകത്തിൽ ഒരു ഇരുപത്തിയഞ്ചു വർഷത്തിനു മുമ്പു തുടങ്ങിയ ഫ്യൂച്ചുറിസം (Futurism) എന്ന പ്രസ്ഥാനത്തോടു് (ഇതിനു ഭൂതകാലവൈരുദ്ധ്യവാദമെന്നുള്ള മലയാളം പേർ കൊടുക്കാമെന്നു് ഇടയ്ക്കു പറഞ്ഞു കൊള്ളട്ടെ) വീക്ഷണകോടിയിൽ ഏകദേശ സാദൃശ്യമുള്ള ഒന്നായിരിക്കണമെന്നാണു് എന്നിങ്ങു തോന്നുന്നതു്.

യൂറോപ്പിലെ ഫ്യൂച്ചുറിസം എന്ന സാഹിത്യ പ്രസ്ഥാനത്തെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു പ്രാരംഭമായി അതിനു മുൻപുള്ള അവിടത്തെ ചില കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ പേരും സ്വഭാവവും അറിഞ്ഞു തീരൂ. നവീനശാസ്ത്രം (Science) വിപ്ലവമെന്ന സ്ഥിതി മനുഷ്യരിൽ ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഒരു യഥാർത്ഥശാസ്ത്രജ്ഞൻ, ബയറൺ മറ്റൊരു കവിതയപ്പോലെ “ഒന്നിനേയും നീഷേധിക്കുകയില്ല; എല്ലാറ്റിലും സംശയപൂർണ്ണമായ ദൃഷ്ടികൾ പതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും.” ഒരു പ്രത്യേകനിലാത്തത്തോളം പ്രതിപത്തി നിമിത്തമല്ല അയാൾ ഇങ്ങനെ ചെയ്യുന്നതു്. ആ സിദ്ധാന്തം സ്ഥാപിതമായിട്ടുണ്ടെന്നുള്ള സംശയിതത്തെയാണു് അയാളുടെ മനസ്സിൽ ഈ സംശയം ജനിപ്പിക്കുന്നതു്. ഈ സിദ്ധാന്തം വേണ്ട തെളിവുവരുത്തലല്ല, മാമൂൽ, അലസത, വികാരാധിക്യം എന്നിവയെ ആസ്പദമാക്കിയാണു സ്ഥാപിതമായിത്തീർന്നി

ടുള്ളതെന്ന് അയാൾ ശങ്കിക്കുന്നു. ഈ ശാസ്ത്രീയ
 മനസ്ഥിതി യൂറോപ്പിലെ സുന്ദരകലകളിലും പ്രവേ
 ശിച്ചിരുന്നു. മാമൂലിനെതിരായുള്ള ഈ വിപ്ലവ
 മാണ മൗലികമായ വ്യത്യാസങ്ങളുള്ള റൊമാൻറി
 സിസം (Romanticism) അഥവാ വൈചിത്ര്യവ
 ണ്ണനാശിതി, റിയാലിസം (Realism) അഥവാ,
 സാമ്യശ്വാത്മകരീതി, അഥവാ, യഥാർത്ഥവണ്ണനാ
 രീതി എന്നീ കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ പൊതുവായി
 കാണാവുന്ന ഒരു സ്വഭാവം, ലായും ചട്ടവും അനു
 സരിച്ചുള്ള കലാനിർമ്മാണരീതിയായ ക്ലാസ്സീസിസം
 (Classicism) ഈ രണ്ടു പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും വിരു
 ഓമായി നിൽക്കുന്നു. പഴയ പതിവും മാനുതയും
 ക്ലാസ്സീസിസം പ്രകടിപ്പിക്കുന്നു. റൊമാൻറിക്ക്
 കലാകാരനാകട്ടെ തന്റെ സ്വന്തം വികാരങ്ങളെ
 യാണു വിശ്വസിച്ചു് ആശ്രയിക്കുന്നത്. ഈ അർത്ഥ
 ത്തിൽ അയാൾക്കു ക്ലാസ്സിക്ക് കലാകാരനെക്കാൾ
 അന്താരാത്മക കൂടിയിരിക്കുമെന്നു പറയാം. തന്റെ
 കാലത്തു നടപ്പിലിരിക്കുന്ന കലാഭിരുചിയെ അനു
 സരിച്ചു് അസ്വഭിച്ഛ രസിക്കുന്നു എന്നു നദിക്കുന്ന
 തിനു പകരം ഒരു റൊമാൻറിക്ക് സാഹിത്യകാരൻ
 തന്റെ സ്വന്തം ഭാവനയെ തന്നിക്കിഷ്ടമുള്ളതു നി
 ർമ്മിക്കുവാൻ വിനിയോഗിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെ റൊമാ
 ൻറിസിസം വിപ്ലവപരവും വിശുദ്ധധർമ്മസകവും
 ആയ ഒരു പ്രസ്ഥാനമായിത്തീരുന്നു. റിയാലിസവും
 ഇതുപോലെ തന്നെ വിപ്ലവപരവും വിശുദ്ധധർമ്മസ
 കവുമാണ്. പക്ഷെ, അതു മറ്റൊരു വഴിക്കാണു
 ചരിക്കുന്നത്. തന്നോടു തന്നെ സത്യമായി, ആത്മാ

തമ്മായി, ഒരു റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരൻ പെരുമാറുന്നതുപോലെ, ഒരു റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരൻ ലോകത്തിൽ താൻ കാണുന്ന സംഭവങ്ങളോടും സാധനങ്ങളോടും സത്യമായി, ആത്മാർത്ഥമായി, പെരുമാറുന്നു. ഒരു ഫോട്ടോഗ്രാഫറുടെ സൂക്ഷ്മതയല്ല ഒരു റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരൻ വേണ്ടത്.

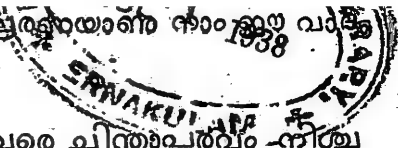
ഈ മൂന്നു സാഹിത്യപ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം മി: ജോജ് കാൽഡിറോൺ ചുവടെ ചേർന്ന പ്രകാരം വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നു: “എല്ലാത്തരം കലാകാരന്മാരും യഥാർത്ഥജീവിതത്തിൽ നിന്നാണ് തങ്ങളുടെ വിഷയം എടുക്കുന്നത്. അതിന്റെ കഴുപ്പിന് യഥാർത്ഥതയിൽ നിന്ന് അവർ ഒരു ആശയം പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നു. റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരനും ഇതരകലാകാരനും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്, അയാൾ ക്ലാസ്സിക് കലാകാരനെപ്പോലെ ജീവിതത്തിൽ നിന്നെടുത്ത ആ സന്തതിനെ, അഥവാ, മൂലവസ്തുവിനെ പിന്നെയും പുറകുകയോ, റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരനെപ്പോലെ ഗണ്യമായ പരിമുഖങ്ങൾ കൊണ്ട് അതിന്റെ വാസ്തവ്യ മറയ്ക്കുകയോ ചെയ്യാതെ, അതിനു യഥാർത്ഥതയിന്റെ തുച്ഛതയിൽ നിന്നും കൊടുക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു എന്നുള്ളതിലാകുന്നു. അയാൾ ജീവിതത്തിന്റെ സ്വഭാവം നെയ്ത്തും മായാവേവും തന്നെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്”. ആധുനിക യൂറോപ്പിലെ കലകളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള ഇമ്പ്രഷണിസം (Impressionism) (അതായതു നേത്രങ്ങളിൽ പതിയുന്ന മറയ്ക്കലാണു കലയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നുള്ള

ചിത്രമെഴുത്തിലെ ഒരു തരം റീയലിസ്റ്റിക്ക് വാദം); പോസ്റ്റ് ഇമ്പ്രഷണിസം (Post-impressionism) (അതായത് മനസ്സിൽ പതിയുന്ന ഛായയാണു കലയുടെ അടിസ്ഥാനമെന്നുള്ള ചിത്രമെഴുത്തിലെ ഒരു തരം റൊമാൻറിക്ക് വാദം), ക്യൂബിസം (Cubism) (ചിത്രങ്ങളിൽ സാധനങ്ങളുടെ നീളവും വീതിയും മാത്രം പോരാ, വണ്ണവും കൂടി ചിത്രീകരിക്കണമെന്നുള്ള വാദം), ഫ്യൂച്ചുറിസം (ഭൂതകാലത്തെ സകലതിനേയും തകർക്കണമെന്നുള്ള വാദം) മുതലായ ഏറ്റവും കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ശാസ്ത്രീയമനസ്ഥിതി ജനിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള വിപ്ലവശീലത്തിന്റെ ഫലങ്ങളാകുന്നു.

തങ്ങളുടെ മാതൃഭൂമിയായ ഇറ്റാലി പ്രാചീനമായ സകലതിനേയും പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ഒരു കാഴ്ച ബംഗ്ലാവാണെന്നുള്ള ആക്ഷേപത്തിനു പരിഹാരമുണ്ടാക്കുവാൻ മൻറോവ -നു സമീപിച്ച് ഉത്സാഹികളും ധീരരും ബുദ്ധിമാന്മാരായ ഏതാനും ഇറ്റാലിയൻ യുവാക്കന്മാർ തുടങ്ങിയ പ്രസ്ഥാനമാണു ഫ്യൂച്ചുറിസം. ഇതിന്റെ തത്വചിന്തകൻ ബൊച്ചിയോണിയും (Boccioni), ഇതിന്റെ നായകനും പ്രധാനകവിയും നാടകകർത്താവും (Francesco Marinetti) ഫ്രാൻസെസ്കോ മാരിനെറിയുമാണ്. ഈ പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ വേദപുസ്തകമായ ബൊച്ചിയോണിയുടെ "Pittura, Scultura Futuriste" എന്ന ഗ്രന്ഥം നിറച്ച് ഭൂതകാലത്തേ കുറിച്ചുള്ള അതികഠിനമായ അധിക്ഷേപങ്ങളും വർത്തമാനകാലത്തെ പറ്ററിയുള്ള സ്തുതിഗീതങ്ങളും കാണാവുന്നതാണ്.

സമകാലീനജീവിതത്തിലെ സംഗതികളെ മാത്രമേ തങ്ങൾ ഖിഷ്യാമാക്കിയിട്ടുള്ള എന്ന് ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ ഉൽഘോഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഭൂതകാലത്തോടുള്ള വൈരുദ്ധ്യത്തിന് പുറമെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാരുടെ മറ്റൊരു മൗലികതതപം, കലകൾ വഴ്തിക്കേണ്ടതു സാധനങ്ങളേയോ സംഭവങ്ങളേയോ അല്ല, അപയിൽ അന്തർഭവിച്ചിട്ടുള്ളതും അവയെ ഭരിക്കുന്നതുമായ ശക്തികളെയാണെന്നാകുന്നു. ബാഹ്യഭാവത്തെ മാത്രം വഴ്തിക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിച്ചിരുന്ന അതിനു മുമ്പുള്ള റീയലിസ്റ്റിക് തത്വത്തെ പ്രതിഷേധിക്കുന്ന ഒരു തത്വമാണിത്. ഭൗതികവസ്തു (matter) ശക്തി (energy) യുടെ ഒരുവകഭേദമാണെന്നുള്ള നവീനശാസ്ത്രസിദ്ധാന്തത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ ഈ വാദം പുറപ്പെടുവിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഒരു ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരൻ ഒരു റെയിൽവേ എഞ്ചിന്റെ ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ എഞ്ചിനെ അല്ല, അതിലുള്ള ശക്തിയെ, അതിന്റെ ചലനത്തെയാണ് അയാൾ വരയ്ക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നത്. ഫ്യൂച്ചറിസം ചലനത്തിനു ഭിഷ്വതപം കല്പിക്കുന്നതിനാൽ അതു ചിന്താപരമായിരിക്കുന്നില്ല. ബുദ്ധി ചിന്താജനകമായ നിശ്ചലതയെ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ സഹായിക്കുകയും ജന്മവാസനകൾ (instincts) വികാരജനകമായ ചലനത്തെ ചിത്രീകരിക്കുവാൻ ഉതുകുകയും ചെയ്യുന്നതിനാൽ ഫ്യൂച്ചറിസം ബുദ്ധിയെ അപലപിക്കുകയും ജന്മവാസനകളെ വാഴ്ത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഫ്രീഡിന്റെ (Freud) മനശാസ്ത്രപരമായ

കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളുടെ ശ്രേണിയോടെ നാം ഈ വാക്യത്തിൽ കാണുന്നത്.



സാഹിത്യം ഇതുവരെ ചിന്താപരവും നിശ്ചലവുമായ അത്യാനന്ദത്തേ (Ecstasy)യും നിദ്രാലുപത്തേയും കീർത്തിച്ചിരുന്നു. അക്രമപരമായ ചലനങ്ങളും ജഗദ്രസ്സുമായ ഉന്നിഭൂതവുമാണു ഞങ്ങൾ വാഴ്ചവാൻ പോകുന്നത്” എന്നാണു ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാരുടെ നായകനായ മാരിനെറി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത്. ഇതിനായി ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് സാഹിത്യകാരന്മാർ സാഹിത്യത്തിൽ നാമവിശേഷണം, ക്രിയാവിശേഷണം, നിപാതം എന്നിവയെ ഉപേക്ഷിക്കുകയും, ‘പരിസ്സുടമായ (Positive) നാമങ്ങൾ’ കൊണ്ടും ‘ചനലപരമായ (Dynamic) ക്രിയകൾ’ കൊണ്ടും സാഹിത്യം നിറയ്ക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഫ്ലാബർട്ട്, മോപ്പസാങ്ങ് മുതലായ റിയലിസ്റ്റ് സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ വണ്ണനാരീതിയെ (Narrative style) ഇവർ പരിത്യജിച്ച് ഭിന്നഭിന്നമായ വണ്ണനകളാണു് ഇവർ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. വാചകങ്ങളെ ഇവർ ആവർത്തിക്കുന്നുണ്ടു്. ഇതിനു കാരണം മനുഷ്യർ ഇങ്ങനെയാണു ചിന്തിക്കുന്നതു് എന്നുള്ളതാണു്.

ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് നാടകം “ഡ്രോമയുടെ സാങ്കേതികമാറ്റങ്ങളോടും, യുക്തിയോടും ഉദാസീനത കാണിക്കുന്നതും, ചലനപരമായതും, ഏകകാലികമായതും, അയഥാർത്ഥമായതും” ആയിരിക്കുമെന്നു് ഇന്നത്തെ നാടകത്തിന്റെ പരിവർത്തനത്തിൽ ഒരു

പ്രബലശക്തിയായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള മാരിനെറി പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നാടകങ്ങളിൽ ഭീർഘനാടകങ്ങളോ, രംഗങ്ങളോ ചാടില്ലെന്നും സിനിമരംഗങ്ങളെ അനുകരിച്ച് അവ ഹ്രസ്വവും അത്ഥവത്തുമായിരിക്കണമെന്നും മാരിനെറി വാദിക്കുന്നു. സോവിയറ്റ് റഷ്യയിലെ ഒരു നാടകകർത്താവായ എവ്റിനോവിന്റെ നാടകങ്ങൾ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് നാടകത്തിന് ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് നാടകതത്വങ്ങൾ, പ്രത്യേകിച്ച് ഡ്രാമയുടെ സാങ്കേതികമാറ്റങ്ങളോടുള്ള ഉദാസീനത, ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റുകളല്ലാത്തവരായ നല്ല ആധുനിക യൂറോപ്യൻ നാടകകർത്താക്കന്മാരേയും ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതിനെ ഉദാഹരിക്കുവാനായി പ്രസിദ്ധ ഇറ്റാലിയൻ സാഹിത്യകാരനായ ലൂജി പിരാൻഡെല്ലോയുടേയും പ്രസിദ്ധ സ്റ്റാണിഷ് നാടകകർത്താവായ ജാസിന്റോ ബെനവെൻറിയുടേയും ചില നാടകങ്ങൾ എടുക്കാവുന്നതാണ്. “ഒരു ഗ്രന്ഥകാരനെ തേടിപ്പോയ ആരു കണ്ടാലാത്രങ്ങൾ” എന്ന തന്റെ നാടകത്തിൽ പിരാൻഡെല്ലോ നാടകകലയുടെ സാങ്കേതികതത്വങ്ങളെ വെല്ലുവിളിക്കുന്നു. പിരാൻഡെല്ലോ ഇതിൽ പ്രേക്ഷകരുടെ മുമ്പിൽ വച്ചു നാടകനിർമ്മാണകലയുടെ അംശങ്ങളെയെല്ലാം വേർതിരിച്ചെടുത്ത് അവയെ ഒരു നാടകകാരൻ എങ്ങിനെ കൂട്ടിച്ചേർത്ത് ഒരു നാടകമുണ്ടാക്കുന്നു എന്ന് അവർക്കു കാണിച്ചുകൊടുത്തിരിക്കുന്നു. പിരാൻഡെല്ലോയുടെ ഒരു നാടകത്തിന്റെ റിഫോർസലിന് ഒരുക്കിയ ഒരു സ്കോൺ ഈ നാടകത്തിലെ ആദ്യത്തെ

രംഗം. അതിൽ സ്റ്റേജ്മാനേജരും നടന്മാരും പ്രവേശിച്ച് റിഹേർസലിനു തയ്യാറാകുമ്പോൾ, സ്റ്റേജ്മാനേജരെ കാണാൻ ആൾ ആളുകൾ വന്നു നിൽക്കുന്നു എന്ന് ഒരു ഭൂതൻ അയാളെ അറിയിക്കുന്നു. അവരെ വിളിച്ച് കാര്യം ചോദിക്കുന്നു. തങ്ങൾക്ക് ഒരു ഭയങ്കരമായ അനുഭവം ഉണ്ടായി യെന്നും, അതിനെ ശാശ്വതമായി കലയിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ തങ്ങൾ ആഗ്രഹിക്കുന്നു എന്നും, തങ്ങളുടെ അനുഭവം തങ്ങൾ ഓരോരുത്തരും വിവരിക്കുന്നതുകേട്ട് ഒരു നാടകം ഉണ്ടാക്കുവാൻ ശേഷിയുള്ള ഒരു സാഹിത്യകാരനെയാണ് തങ്ങൾ അന്വേഷിച്ച് അവിടെ വന്നിട്ടുള്ളതെന്നും അവർ സ്റ്റേജ്മാനേജരെ ധരിപ്പിക്കുന്നു. ആ ഏകസംഭവത്തെ അവർ ഓരോരുത്തരും വണ്ണിച്ച് അഭിനയിക്കുന്നതും വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതും വിഭിന്നരീതികളിലാണുതാനും.

ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കവികളുടെ നിലയെക്കുറിച്ചും രണ്ടു വാക്കുപറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. എയിൻസ്റ്റൈൻ പ്രസിദ്ധമായ സാപേക്ഷണവാദത്തെ (Theory of Relativity) ആസ്പദമാക്കി, ഒരു നിശ്ചിത നിമിഷത്തെ സകല മനുഷിക അനുഭവങ്ങളും അവ അനുഭവിക്കുന്ന മനുഷ്യനേയും അവ സംഭവിക്കുന്ന പ്രത്യേക പരിതസ്ഥിതിയേയും അപേക്ഷിച്ച് ചിത്രിക്കുമെന്നും തന്മൂലം അത് അപ്രതിരൂപമായിരിക്കുമെന്നും അവർ വിശ്വസിക്കുന്നു. ഈ അനുഭവം ഇങ്ങനെ ഒരു അപ്രതിരൂപമായ വ്യക്തിക്ക് അപ്രതിരൂപമായ

കാലത്തിനോടും അപ്രതിരൂപമായ പരിതസ്ഥിതിയോടും ഉണ്ടാകുന്ന ഒരു ബന്ധമാകുന്നു. ഓരോ ഭാവത്തിന്റേയും ഓരോ നിമിഷത്തിന്റേയും ഈ വിശ്ലേഷം, അസ്ഥിരമായ തോന്നലുകളുടെ ഈ പ്രവാഹം, പ്രാപഞ്ചികശക്തികളുടേയും കാലം മുതലായ പ്രാപഞ്ചിക കക്ഷ്യകളുടേയും ഒന്നുചേർന്നുള്ള ഈ വിളയാട്ടം ആകുന്നു മനുഷ്യജീവിതം. ഇത്രമാത്രം അസ്ഥിരമായ മനുഷ്യജീവിതത്തെ നേരിട്ടുള്ള നിർമ്മാണമാർഗ്ഗങ്ങളിൽ ഒന്നിനാലും വൃഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണ്. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിലും മാനുഷിക അനുഭവങ്ങളിലും ശാശ്വതവും പരിവർത്തിക്കാത്തതുമായ ഒന്നുതന്നെ ഇല്ലെന്നും, പൊതുവും സാമാന്യവുമായ സ്വഭാവവും അനുഭവവും വർണ്ണിക്കുന്നവരുടെ നിരീക്ഷണശക്തിക്കു കൂർമ്മത കറയുമെന്നും, ഒരാളുടെ ജീവിതബോധം മുന്പു ജീവിച്ചിരുന്ന മറെറൊരാളുടെ ജീവിതബോധത്തെ വിവരിക്കുന്ന വാക്കുകളാൽ വർണ്ണിക്കുവാൻ സാദ്ധ്യമല്ലെന്നും, തന്നിമിത്തം ഒരു പുതിയ സാങ്കേതികമാർഗ്ഗം തന്റെ അനന്യരൂപമായ അനുഭവത്തെ വർണ്ണിക്കുവാൻ ഒരാൾക്കു സൃഷ്ടിക്കേണ്ടി വരുമെന്നും ഇവർ പറയുന്നു. ഇവരുടെ വാക്കുകൾ അന്യർക്കു നിർത്ഥകമായോ, വ്യത്യസ്തമായ അർത്ഥമുള്ളതായോ തോന്നുന്നതു തങ്ങൾ പരിഗണിക്കേണ്ടതില്ലെന്നും ഇവർ വിചാരിക്കുന്നു. ഒരു കവി തന്റെ സ്വപ്നം അനുഭവങ്ങളുടേയും അർവയുടെ പ്രകടനത്തിന്റേയും നാഥനായിരുന്നാൽ മാത്രം മതി. അയാളുടെ ഭാഷ പൊതുവായുള്ള ഭാഷയല്ല, അയാളുടെ സ്വപ്നം ഭാഷയാണു്. അതിൽ

അക്ഷരത്തെറ്റുകളോ, വ്യാകരണപ്പിഴകളോ, മനുഷ്യിനെ സംബന്ധിച്ചുള്ള സ്പെലിതങ്ങളോ ഉണ്ടാകുകയാണെങ്കിൽ അവ വകവയ്ക്കാൻില്ല. ഇത്തരം കൃതികൾ വായിക്കുമ്പോൾ കവിയുടെ ആശയം അന്യർക്കു മനസ്സിലാകുകയില്ലെന്നുള്ള സാധാരണ മനുഷ്യരുടെ ആക്ഷേപത്തിന് ഒരു ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കവി സമാധാനം പറയുന്നത് ഇങ്ങനെ ആയിരിക്കും. “ഞാൻ വായനക്കാരനെ വല്ലതും ധരിപ്പിക്കണമെന്നു വിചാരിച്ചിട്ടല്ല എന്റെ കൃതി രചിച്ചത്. എന്റെ കവിത എന്റെ സ്വന്തം അനുഭവം എന്നിൽ ഉളവാക്കിയ വികാരത്തെ എനിക്കു തൃപ്തി തരത്തക്കവണ്ണം പ്രകടിപ്പിക്കണമെന്നു വിചാരിച്ച മാത്രമേ ഞാൻ എഴുതിയിട്ടുള്ളൂ. അതു വായിക്കുന്നവർ അതു മനസ്സിലാക്കിയേ തീരൂ എന്നു എനിക്കു വിചാരമില്ല.”

വായനക്കാരനുണ്ടെന്നും എന്നാൽ അയാളെ താൻ വിഗണിക്കുന്നു എന്നുമുള്ള ഒരു ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കവിയുടെ ഈ വിചിത്രനില മാക്സ് ഇസ്റ്റ്മാൻ തന്റെ “സാഹിത്യമനുഃസ്ഥിതി” (The Literary Mind) എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ നല്ലപോലെ വിശദീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. “ഒരു കലാകാരൻ ജീവിതത്തിലെ വിലയുള്ള അനുഭവങ്ങളോടു സ്വീകരിക്കുന്നു നില ഒരു ശിശുവിന്റേതാണ്” എന്ന തത്വം ആധാരമാക്കി വച്ചുകൊണ്ടും ശിശുമനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞനായ ഷാൻ പിയറഗേയുടെ വാക്യങ്ങളെ ഉദ്ധരിച്ചുകൊണ്ടും ഇസ്റ്റ്മാൻ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കവിയുടേയും എട്ടു വയ

സ്നിൽ കുറഞ്ഞ പ്രായമുള്ള കുട്ടികളുടേയും പെൺ
മാററക്കുടർക്കു തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങൾ ചൂണ്ടി
ക്കാണിക്കുന്നുണ്ട്. “അവർ ഒട്ടധികം അന്യോന്യം
സംസാരിക്കുന്നതുപോലെ തോന്നും..... ..പക്ഷെ,
ഏകീയ കൂറും അവർ സ്വയം സംഭാഷണം ചെയ്യുക
യാണു ചെയ്യുന്നത്.... ..ഓരോരുത്തനും അവന
വന്റെ ആശയത്തെ മുറുകെപ്പിടിക്കുകയും അതു
കൊണ്ടു തൃപ്തി അടയുകയും ചെയ്യുന്നു.....മറെറാ
രായ തങ്ങൾ പറയുന്നത് കേൾക്കുന്നുണ്ടെന്നു അയാൾ
ക്ക് അറിയാം. അതുമാത്രം മതി അയാൾക്ക്. അയാൾ
തന്റെ ശ്രോതാക്കളോടല്ല സംസാരിക്കുന്നത് എന്നു
ജ്ഞാതമാകുന്നു. അവരെ കേൾപ്പിക്കുന്നതിന് അയാൾ
ക്കു സാധിക്കുന്നില്ല. അന്യരുടെ മുമ്പിൽ വെച്ച്
അയാൾ തന്നോടുതന്നെ സംസാരിക്കുകയാണു ചെയ്യു
ന്നത്. ശ്രോതാക്കൾ കേവലം ഒരു പ്രേരകശക്തി
മാത്രമത്രെ.....അയാളുടെ വാക്കുകൾക്ക് ഒരു സാമ്യ
ഭാവമില്ലാത്തതും “നിവഹിക്കേണ്ടതില്ല.” “പറ
യുന്ന വാക്കുകൾ അതു കേൾക്കുന്നവനെ ഉദ്ദേശി
ച്ചല്ല പറയപ്പെടുന്നത്.... ..ഓരോ ശിശുവും തന്റെ
സ്വന്തം വീക്ഷണകോടി കടന്നുപോകുന്നില്ല. കുട്ടി
കളുടെ പ്രാപ്തികൾക്കു അനന്തതയിൽ കേന്ദ്രീകൃത
മായവയാണെന്നുള്ളതു സ്ഥാപിക്കുന്ന ഒരു മുഖ്യ
സംഗതി, പലപ്പോഴും അവർ പ്രാപ്തിയാണെന്നു
സാധനത്തിന്റെ പേരു പറയാൻ അവർ മറന്നു
പോകുന്നതാണ്.”

ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തിന്റെ തത്വങ്ങളെ
ഒരു ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തുകാരനായ ഗിന്നോ

സെവറിനി (Gino Severini) ചുവടെ ചേർന്ന പ്രകാരം വിവരിച്ചിരിക്കുന്നു. “ചിത്രമെഴുത്ത് ഒരു കാഴ്ചയേയോ (ക്രമയേയോ), സന്തോഷത്തിന്റേയോ, സന്താപത്തിന്റേയോ ഭാവം അതുകൾപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഒരു മനുഷ്യന്റെ ബാഹ്യമായ (സാഹിത്യം, അഥവാ മനശ്ശാസ്ത്രം) യേയോ ഇനിമേലാൽ സമീകരിക്കുന്നതല്ല. മററീസ്സ് എന്ന പോസ്റ്റിമ്പ്രഷണിസ്റ്റിക്ക് ചിത്രകാരൻ ചെയ്തതുപോലെ ഒരു സമക്ഷേത്രത്തിൽ (Plane) ആരബസ്കുകൾ (Arabesques, അതായതു വൃക്ഷലതകളേയും, ചെറുശിഖരങ്ങളേയും വിചിത്രമായ രീതിയിൽ കൂട്ടിക്കലർത്തി വരയ്ക്കുന്ന ഒരുതരം മൂറിഷ് ചിത്രമെഴുത്തുരീതി) വരയ്ക്കുന്നതുകൊണ്ടോ, ക്യൂബിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തുകാർ ചെയ്തതുപോലെ സാധനങ്ങളുടെ നീളത്തിനും വീതിക്കും പുറമേ അവയുടെ വണ്ണം കൂടിയും വരച്ചു കാണിക്കുന്നതുകൊണ്ടോ ചിത്രമെഴുത്തു മേലാൽ തുച്ഛപ്പെടുത്തുകയില്ല. കേവലരൂപങ്ങൾ (abstract forms) മുഖേന ഒരു ആദർശലോകത്തിന്റെ ചിത്രപരമായ താളം (Pictorial rhythm) ആണ് ചിത്രമെഴുത്ത് ഇനിമേൽ കാണിക്കുവാൻ പോകുന്നത്. ഒരു ചിത്രം ഒരു പ്രത്യേക ലോകമായിരിക്കേണ്ടതാണ്. സകല ബാഹ്യചിഹ്നങ്ങളുടേയും, സകല ചടങ്ങ് സാമാന്യതകളുടേയും കലപ്പിൽ നിന്നു കലാകാരൻ ശുദ്ധിച്ചെഴുത്തതായ യാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ നേരിട്ടുള്ള നിരീക്ഷണത്തിന്റെ ഫലമായി ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതായിരിക്കും ഈ ലോകം.” പ്രകൃതിയിലുള്ള രൂപങ്ങളെ അവയുടെ ചലനഗതിയായി ചിത്രകാരൻ

മനസ്സിൽ കാണുന്ന രേഖവഴി നീട്ടുകയോ ആവർത്തിക്കുകയോ ചെയ്യാൻ ഈ തത്വങ്ങളെ പ്രയോഗത്തിൽ ഉരുത്തുവാൻ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് ചിത്രകാരന്മാർ ശ്രമിക്കുന്നത്.

ഫ്യൂച്ചറിസം അതിന്റെ ജന്മഭൂമിയായ ഇറ്റാലിയിൽ നിന്ന് യൂറോപ്പ് ആസകലം വ്യാപിച്ചിരുന്നു. ഇംഗ്ലണ്ടിൽ ഇതിനു വോർട്ടിസിസം എന്ന പ്രത്യേക പേരു ലഭിച്ചിട്ടുണ്ട്. വിൻഡ് ഹാം ലൂയിസ് (Wyndham Lewis) ആയിരുന്നു വോർട്ടിസിസിത്തിന്റെ പ്രധാന നായകൻ. സോവിയറ്റ് റഷ്യയിലെ പ്രധാന ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ കൂട്ടത്തിൽ എവ് റിനോവ് എന്ന നാടകകർത്താവും, മയക്കോവ്സ്കി എന്ന കവിയും ഉൾപ്പെടുന്നുതാണ്.

ഫ്യൂച്ചറിസിത്തിന്റെ ഈ വിവരണത്തിൽ നിന്ന് അതിനു പല ദൃഷ്ടങ്ങളും ചില ഗുണങ്ങളും ഉണ്ടെന്നു നമുക്കു പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ആ പ്രസ്ഥാനക്കാർക്ക് അവരുടെ രീതി അനുസരിച്ച് ശ്രേഷ്ഠമായ ഒരു കൃതിയും ഇതുവരെ നിർമ്മിക്കുവാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ല. അവരുടെ തത്വങ്ങൾ ജപറപീഡിതരുടെ പുലമ്പലുകളുടെ തുല്യവും, യുക്തിരഹിതവുമാണ്. ചലനത്തിനു ദിവ്യത്വം കൊടുത്തിരിക്കുന്നത് ആശാസ്യമാണെങ്കിലും അതു കലാസൃഷ്ടികളിൽ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ വളരെ പ്രയാസമുണ്ട്. പരിണാമ (Evolution)ത്തിന്റെ മകടമായ ബുദ്ധിശക്തിയെ അവർ അപലപിച്ചു അലംകൃതമായ ജന്മവാസ

നകളെ, അവ ചലനത്തിന് പ്രേരകമായിരിക്കുന്നത് കൊണ്ട്, വാഴുന്നു. അവർ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഈ അലംകൃതജന്മവാസനകളാണ് അവർ പരിത്യജിച്ചിട്ടുള്ള പണ്ടത്തെ വികാരങ്ങളുടെ ജനയിതാക്കൾ എന്നുള്ള മനശ്ശാസ്ത്രതത്വം അവരുടെ പരസ്പരവിരുദ്ധത സ്പഷ്ടമാക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്യൂച്ചറിസം ഭൂതകാലത്തെപ്പറ്റിയുള്ള കേവലം ഒരു പ്രതീക്ഷയമായതുകൊണ്ട് അതിന് നിൽക്കുവാൻ സ്വന്തം കാലില്ല. പഴയതെല്ലാം നശിക്കുമ്പോൾ ഫ്യൂച്ചറിസത്തിന്റെ ആവശ്യവും ഇല്ലെന്ന് വരും. ഫ്യൂച്ചറിസിത്തിന്റെ ഒരു മൗലികതത്വം സാധനങ്ങളേയും സംഭവങ്ങളേയും വിവരിക്കുന്നതിന് പകരം അവയിൽ അന്തർവിച്ചിട്ടുള്ളവയും അവയെ ഭരിക്കുന്നവയുമായ ശക്തികളെ വർണ്ണിക്കണമെന്നാണല്ലോ. എല്ലാ കാലങ്ങളിലും യഥാർത്ഥകലയുടെ സീലാണം ഇതായിരുന്നു. ഒരു മനുഷ്യൻ ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതിന് മുൻപ് അയാൾ ആ വൃക്ഷമായേ തീരൂ" എന്ന് ഏമേർസൺ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതും, ഹിന്ദുക്കൾ കലാസൃഷ്ടി ഒരു യോഗാഭ്യാസമായി കരുതുന്നതും കലയുടെ ഈ തത്വത്തിന്റെ സാർവത്രികതയും തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ ശുദ്ധ കലാകാരന്മാരെക്കാൾ അധികം ശാസ്ത്രീയചിന്തകന്മാരാണെന്നും.

പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിലെ പല യൂറോപ്യൻ കലാകാരന്മാരും കാണിച്ചിരുന്ന അതിർക്കടന്ന വിപ്ലവമനുസ്മിതി കണ്ട് മാക്സ് നോർഡോ

എന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ ഇവർ ഭ്രാന്തന്മാരോട് അടുക്കുന്ന ഒരു തരം ദുഷ്ടലഭം ബുദ്ധിശൂന്യതയും രോഗികളുമാണെന്ന് “ഡിക്ഷണറി” എന്ന തന്റെ സുപ്രസിദ്ധകൃതിയിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോർഡോയുടെ ഈ വാദം തെറ്റാണ്. ഫ്യൂച്ചറിസത്തിന്റെ പ്രചാരത്തിന് മുമ്പ് മാക്സ് നോർഡോ മരിച്ചപ്പോയിരുന്നില്ലെങ്കിൽ ഇന്നത്തെ ചില ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് ചിത്രങ്ങൾ മുഴുഭ്രാന്തന്മാരുടെ കൃതികളാണെന്ന് അദ്ദേഹം വിധി കല്പിക്കുമായിരുന്നു. ഇവയെ കാണുന്ന ഒരാൾ ഇത്ര കലാവാസനാശൂന്യവും, അക്രമപൂർണ്ണവും, നിരന്തരകവുമായ കൃതികൾ കൊണ്ട് എത്ര പ്രയോജനമാണുള്ളതെന്ന് ഉദ്ദേശത്തോടെ ചോദിച്ചപ്പോൾ ഇയാൾക്ക് അവ രസിച്ചിട്ടില്ലെന്നുള്ള വസ്തുതയിലാണ് ഈ കൃതികളുടെ പ്രയോജനം സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. താൻ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള കലാപരമായ ഔദ്യോഗികചട്ടവുംപ്രകാരം ഇവയെ പരിശോധിക്കുകയാണു ഇയാൾ ചെയ്യുന്നത്. പഴഞ്ചനായ ഇയാൾക്ക് ഈ കൃതികൾ അത്ഭുതത്തായിത്തോന്നിയിരുന്നുവെങ്കിൽ, കലാപരമായ പഴഞ്ചൻ ആശയങ്ങളുടെ പ്രകടനമാണ് അവ എന്നു വരും. അവയുടെ നിർമ്മാതാക്കൾക്ക് അവ അത്ഭുതത്തോളം പ്രയോജനകരവുമാണെന്നു തോന്നുന്നതിനു കാരണം അവ അക്രമപരവും, അത്ഭുതരഹിതവും, അതിവിചിത്രവുമാണെന്നുള്ളതാണ്. പുതിയ ആശയങ്ങളുടെ പ്രകടനത്തിനല്ല, പഴയവയുടെ നശീകരണത്തിനാണ് ഇവർ ഒരുമ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. സകല പഴയ സ്ഥാപനങ്ങളും നശിപ്പിക്കണമെന്നു വാദിക്കുന്ന അരാജക

കക്ഷിക്കാർ രാഷ്ട്രീയലോകത്തിലുണ്ടല്ലോ. ഇതു പോലെ കലാലോകത്തിലുള്ള അരാജകകക്ഷിക്കാ-
 രാണ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർ. ഒരു പുതിയ
 കലാലോകത്തെ ക്രമേണയുള്ള പരിണാമംകൊണ്ടല്ല
 ഉടനടിയുള്ള വിപ്ലവംകൊണ്ടു മാത്രമേ സൃഷ്ടിക്കാവൂ
 എന്നു വാദിക്കുന്നവരാണു് ഇവർ. കലയ്ക്കു സജീവ
 മായ പ്രേരകശക്തി ജനസമൂഹത്തിന്റെ മേൽ
 വേണമെങ്കിൽ കാലത്തിനനുസരിച്ചു കലാരീതി
 കൾ മാറേണ്ടതാണെന്നുള്ള ആശംസ്യമായ തത്വ
 ണ്തെ അപൂണ്ണമായും, അവ്യക്തമായും, ഒരു പക്ഷെ
 തെറ്റായുള്ള രീതിയിൽ ഇവർ പ്രകടിപ്പിക്കുക
 യാണു ചെയ്യുന്നതെന്നും അവസാനമായി പറഞ്ഞു
 കൊള്ളട്ടെ.

ഇറ്റാലിയെപ്പോലെ പഴയ സാധനങ്ങളുടെ
 ഒരു കാഴ്ചബംഗ്ലാവായ ഇൻഡ്യയിലും ഒരു ഫ്യൂച്ചു-
 റിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം ഉണ്ടാക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യം
 മേൽ വിവരിച്ചതിൽനിന്നു സുവ്യക്തമാകുന്നുണ്ട
 ല്ലോ. ഭാരതീയ രാഷ്ട്രീയലോകത്തിൽ, വ്യവസ്ഥാ-
 പിതമാഗ്ങളിൽ കൂടി പ്രവർത്തിക്കുന്ന മിതവാദി
 കക്ഷിയെ ക്ലാസ്സിക് പ്രസ്ഥാനക്കാരായും, നിസ്സഹ-
 കരണവും നിയമലഘനവും നടത്തിയ കോൺ-
 ഗ്രസ്സുകാരെ റൊമാൻറിക് പ്രസ്ഥാനക്കാരായും,
 കമ്മ്യൂണിസ്റ്റ് കക്ഷിക്കാരേയും ഭീകരപ്രവർത്തകരേ-
 യും ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാരായും കരുതാവുന്ന
 താണു്. ഭാരതീയകലാലോകത്തിൽ ക്ലാസ്സിക് പ്ര-
 സ്ഥാനക്കാരും(അതായത്, പഴയ സംസ്കൃതസാഹിത്യ

തത്വങ്ങളെ മുറുകെപ്പിടിച്ചിരിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരന്മാർ), റൊമാൻറിക് പ്രസ്ഥാനക്കാരും ആവരുടെ ഒരു ഖകഭേദമായ മിസ്റ്റിക്, അഥവാ ഗ്രന്ഥാത്മപ്രസ്ഥാനക്കാരും (അതായത്, ഭാരതത്തിന്റെ പുതിയ പുനർജന്മമെടുപ്പു സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ള രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ, അപനീന്ദ്രനാഥടാഗോർ, വള്ളത്തോൾ, ഉള്ളൂർ, ഒരു വിധത്തിൽ കുമാരനാശാൻ, നാലപ്പാടൻ, ചിത്രമെഴുത്തു രവിവർമ്മ മുതലായവർ) ഇപ്പോൾ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാരും മാത്രം ഇതുവരെ ഭാരതീയകലാലോകത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടില്ല.

കേരളകലകളുടെയുള്ള ഭാരതീയ സുരരകലകളിൽ തുടങ്ങേണ്ടതായ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം യൂറോപ്പിലെ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിൽനിന്നു ചില മെറ്റലിക്മായ വശങ്ങളിൽ വിഭിന്നമായിരിക്കേണ്ടതാണ്. ഭൂതകാലത്തോടും പഴയതിനോടുമുള്ള വെറുപ്പ്, സമകാലീനജീവിതത്തിലെ സംഗതികളെ മാത്രമേ കലയുടെ വിഷയമാക്കുകയുള്ളൂ എന്ന നിഷ്പ, വിപ്ലവമനസ്ഥിതി എന്നിവയിൽ മാത്രമേ ഭാരതീയ ഫ്യൂച്ചുറിസത്തിനും യൂറോപ്യൻ ഫ്യൂച്ചുറിസത്തിനും തമ്മിൽ സാമ്യമുണ്ടായിരിക്കാവൂ. യൂറോപ്പിൽ കുറെ മുമ്പു നിലവിലിരുന്നതും, സാധനങ്ങളുടേയും, സംഭവങ്ങളുടേയും ബാഹ്യഭാവങ്ങളെ വിവരിക്കുന്നതിനു മാത്രം ശ്രദ്ധ പതിപ്പിച്ചിരുന്നതുമായ റീയലിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിനെതിരായിട്ടുള്ള ഒന്നായിട്ടുമാണ് ഫ്യൂച്ചുറിസം അവിടെ തുടങ്ങിയത്. തന്മൂലം അത് സമകാലീന സംഗതി

കളുടെ ആന്തരികഭാവത്തിന്റെ വണ്ണനയുടെ ആ
 വശ്യത്തെ ബലപ്പെടുത്തുകയുണ്ടായി. ഭാരതത്തിലെ
 സ്ഥിതിയാകട്ടെ നേരേ മറിച്ചാണെന്നു മുഖ്യ
 ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. ഇൻഡ്യയിലെ ക്ലാ
 സിക്ക് പ്രസ്ഥാനത്തിലും റൊമാൻറിക്ക് പ്രസ്ഥാന
 ത്തിലും മിസ്റ്റിക്ക് പ്രസ്ഥാനത്തിലും ഒന്നുപോലെ
 ആന്തരികാവസ്ഥയുടെ വണ്ണനയെയാണു ബലപ്പെ
 ടുത്തിയിരുന്നത്. ബാഹ്യഭാവവണ്ണന, പരിതസ്ഥി
 തിയുടെ വണ്ണന, ഭാരതീയകലകളിൽ വേണ്ടിട
 ത്തോളം ഇതുവരെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. അതിനാൽ ഈ
 ബാഹ്യഭാവവണ്ണനയുടെ ആവശ്യത്തെ അതിശ
 യോക്തിപൂർവ്വം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയാണു ഭാരത
 ത്തിലെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാർ ചെയ്യേ
 ണ്ടത്. കലാ ഭാരതീയരുടെ ജീവിതത്തിൽ സജീ
 വവും മാറ്റുർശിതവുമായി പ്രവർത്തിക്കണമെ
 ങ്കിൽ, അവരുടെ ജാത്യാലുളള സ്വഭാവമായ
 ആല്പ്യാത്മികതപ്രതിപത്തിയിൽനിന്നും, അതി
 നെ വളർത്തിക്കൊണ്ടു പോകുന്ന റൊമാൻറിക്ക്,
 മിസ്റ്റിക്ക് എന്നീ പ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽനിന്നും, അവർക്കു
 മുകളിൽ നേടിക്കൊടുത്തേ മതിയാവൂ. ഇതിന് ഉത്തമ
 മാർഗ്ഗം റിയാലിസപ്രസ്ഥാനമല്ലാതെ മറെറാണുമില്ല
 തന്നെ. യൂറോപ്പിലെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാർ
 പലനത്തെ ദിവ്യമാക്കിയതിൽ നിന്നു പല ദൃഷ്ടി
 ക്കളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നു മുഖ്യ പഠഞ്ഞിരുന്നുവല്ലോ.
 അതുപോലെ ഭാരതത്തിലെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാ
 നക്കാർ ബാഹ്യഭാവവണ്ണനയെ ദിവ്യമാക്കുന്നതിൽ
 നിന്നു പല ദൃഷ്ടികളും ഉണ്ടാകുമെന്നു സമ്മ

തിച്ചേ മതിയാവൂ. ഷാഹുദാവവും ആന്തരികഭാവവും ഒന്നുപോലെ ബലപ്പെടുത്തി വർണിക്കുന്ന ഒരു കലാസൃഷ്ടിയായിരിക്കും ഉത്തമമായിരിക്കുന്നത്. ഷാഹുവും താൽക്കാലികവുമായ ഭാവങ്ങളെ പുരാതനകാലം മുതൽക്കു വിഗണിച്ചിട്ടുള്ള ഭാരതീയർക്കു ഭാരതത്തിലെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാരുടെ ബാഹുദോവാദായത കൊണ്ട് അതിന്റെ പ്രാധാന്യം നല്ലപോലെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതാണ്. ഇതു സാധിച്ചാൽ ആന്തരികഭാവവണ്ണനയും ബാഹുദോവവണ്ണനയും വേണ്ടവിധത്തിൽ കലർത്തിയിട്ടുള്ള ഒരു കുറ്റമറ്റ കലാപ്രസ്ഥാനം ഭാവിയിൽ ഭാരതീയർക്കു തുടങ്ങുന്നതിനു സാധിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതിലേക്കുള്ള ഒരു താൽക്കാലികമാർഗ്ഗമായിരിക്കണം കേരളത്തിലേയും ഭാരതത്തിലേയും ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം.

ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം കേരളത്തിൽ തുടങ്ങുകയാണെങ്കിൽ അത് ഇവിടത്തെ സുന്ദരകലകളെ ഏതു രീതിയിൽ ഷാധിച്ചേക്കുമെന്നു സാമാന്യമായി ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചുകൊണ്ട് ഈ ലേഖനം അവസാനിപ്പിച്ചേക്കാം. കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് കവികൾ മിസ്സിക്കായ ഓഗ്രിനേയൊ, നാലപ്പാടനേയൊ, റൈമാൻറിക്കകാരനായ പള്ളത്തോളിനേയൊ അനുകരിക്കാതെ, കമ്മസന്ദേശവാഹകനായ ഇക്ബാലിനേയും, സമകാലീന പ്രശ്നങ്ങളെ അഭിമുഖീകരിച്ച് അവയ്ക്കു കലാപരമായ പരിഹാരമുണ്ടാക്കുവാൻ യത്നിച്ചു കമാരനാശാനേയും, പാശ്ചാത്യരിയലിസ്റ്റിക് കവിക

ഉായ വാൾട്ട് വിററ് മാൻ എന്ന അമേരിക്കനേയും,
 എമിൽ വെർഫോറൻ എന്ന ബൽജിയംകാരനേ
 യും മാതൃകകളാക്കിയേക്കും. കേരളത്തിലെ ഫ്യൂ
 ചൂറിസ്റ്റ് നാടകകർത്താക്കൾ ചരിത്രനാടകങ്ങളേയും
 സംഗീതനാടകങ്ങളേയും വലിച്ചെറിഞ്ഞിട്ട്, ഇ
 ബ്സനേയും ബർണാർഡ് ഷ്വെയേയും മാതൃകകളാ
 ക്കി സമകാലീനപ്രശ്നങ്ങളെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഗദ്യ
 നാടകങ്ങളേയും, റഷ്യനായ ചെക്കോവിനെ മാതൃക
 യാക്കി നിത്യജീവിതത്തിലെ സംഭവശൃംഗാരത്തെ
 കലാനൈപുണ്യമില്ലെന്ന പ്രത്യക്ഷത്തിൽ തോന്നി
 ക്കുന്ന അതിയായ കാലനൈപുണ്യത്തോടു ചിത്രീ
 കരിക്കുന്ന ഗദ്യനാടകങ്ങളേയും രചിച്ചേക്കാം. കേര
 ളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചൂറിസ്റ്റ് നോവലെഴുത്തുകാർ ചരിത്ര
 നോവലുകളെ ദൂരത്തറിഞ്ഞുകൊണ്ട് ഫ്ലാബർ
 ടിനേയും മോപ്പസാങ്ങിനേയും, സമകാലീനപ്രശ്ന
 ങ്ങളെ നല്ലപോലെ ചിത്രീകരിക്കുന്ന ഇന്നത്തെ
 സോവിയറ്റ് റഷ്യൻ നോവലെഴുത്തുകാരേയും അനു
 കരിച്ചു നോവലുകൾ എഴുതിയേക്കാം. നടനകല
 യിൽ കഥകളിയിലെ റുളും ചട്ടവുമനുസരിച്ചുള്ള
 നാട്യം ഉപേക്ഷിച്ചു നടന്മാർ സ്വാതന്ത്ര്യം നൽ
 കുന്ന ഒരു നടനകല കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചൂറിസ്റ്റ്
 നടന്മാർ സ്വീകരിച്ചേക്കാം. ഫ്യൂച്ചൂറിസ്റ്റ് നാടകാഭി
 നയത്തിൽ സ്രീപാർട്ട കെട്ടുനവർ സ്രീകൾ തന്നെ
 ആയിരിക്കുകയും ചെയ്യും. കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചൂ
 റിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തുകാർ എണ്ണച്ചായത്തിന്റെ
 സ്വീകരണത്തിൽ മാത്രം ചിത്രമെഴുത്തു രവിവർമ്മ
 യെ അനുകരിച്ചും, ചിത്രമെഴുത്തുരീതിയിൽ അദ്ദേഹ
 ത്തിന്റെ ക്ലാസ്സിക് പ്രസ്ഥാനത്തെ പരിത്യജിച്ചും,

ബംഗാളിലെ നവീന ചിത്രമെഴുത്തുകാരുടെ റോമാൻറിക്ക്, അഥവാ, പോസ്റ്റിമ്പ്രഷണിസ്റ്റ് രീതിയെ നിരാകരിച്ചു. യൂറോപ്പിലെ ഇമ്പ്രഷണിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിൽപ്പെട്ട ഫിസ്സാരോ, റെനാർ എന്നീ പ്രമുഖകാരെ മാതൃകകളാക്കിയും ചിത്രമെഴുതിയേക്കാം. കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രതിമാശില്പികൾ, ഈശ്വരന്റെ രൂപം കൊള്ളുന്നതിൽ മനുഷ്യ മാതൃക പരിത്യജിക്കുകയും ദിവ്യരൂപം അവയവങ്ങളുടെ ബാഹ്യലൂക്കൊണ്ടു പ്രകടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഇന്നത്തെ ക്ലാസിക്ക് രീതിയെ പരിത്യജിച്ചു, കുറേമേറെ മനുഷ്യരൂപത്തിൽ പ്രതിമകളെ കൊത്തി അവയ്ക്കു വലിപ്പംകൊണ്ടു ദിവ്യരൂപം സൂചിപ്പിക്കുന്ന പ്രാചീന യവനപ്രതിമാകലാരീതിയെ സ്വീകരിച്ചുവെന്നു കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് വാസ്തുശില്പികൾ ബാഹ്യമായ ലാവണ്യത്തെ പ്രതിബിംബിക്കുന്ന മുസ്ലീം ശില്പരീതിയെ അനുകരിച്ചുവെന്നു കേരളത്തിലെ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് സംഗീതകലാവിദഗ്ദ്ധന്മാർ ആന്തരികഭാവങ്ങളെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന രശ്മി പരിത്യജിച്ചു. പ്രകൃതിയിൽ പ്രത്യക്ഷത്തിൽ കാണാവുന്ന താളത്തെ മാത്രം സ്വീകരിച്ചു പാശ്ചാത്യസംഗീതം പോലെയുള്ള ഒന്നിനെ സ്വീകരിച്ചുവെന്നു കേരളത്തിൽ ഈ ഫ്യൂച്ചുറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം അതിന്റെ കുറവുകളും, കുറവുകളും അറിഞ്ഞുകൊണ്ട്, തുടങ്ങുവാൻ വേണ്ട ധൈര്യവും ബുദ്ധിശക്തിയുമുള്ള യുവസാഹിത്യകാരന്മാർ ഉണ്ടെങ്കിൽ, അവർ ഒട്ടും കുറവുകളുമില്ലാത്ത മുമ്പോട്ടു വന്നു പ്രവർത്തിച്ചാൽ കൊള്ളാം.

ഓഷ്ഠനോവലും മോപ്പസാങ്ങും.

ഓഷ്ഠനോവലിലും മോപ്പസാങ്ങിന്റെ ഏതെങ്കിലും ഏതെങ്കിലും ഭാഗത്തായിട്ടില്ലെങ്കിലും സാമാന്യസൃഷ്ടിയും, അവ ഗദ്യത്തിലായാലും ശരി പദ്യത്തിലായാലും ശരി, മനുഷ്യരുടെ വികാരങ്ങളുടേയും, ചിന്തകളുടേയും, ആദർശങ്ങളുടേയും ഐക്യമാണ് സൃഷ്ടിക്കുന്നത്. ആത്മാവിന്റെ സാതന്ത്ര്യത്തിൽനിന്ന് ഉളവാകുന്ന പരമാനന്ദം പാനം ചെയ്യുവാനായി മനുഷ്യർ ഒന്നു പോലെ പരിശ്രമിക്കുന്നു. ജീവിതസങ്കടങ്ങൾ അവർ ഒന്നുപോലെ വെറുക്കുന്നു. പരമജീവിതരൂപങ്ങൾ പരിശ്രമത്താൽ പ്രാപിക്കാമെന്ന് അവർ ഒന്നു പോലെ വിചാരിക്കുന്നു.

“ക്ഷണേ ക്ഷണേ യനവതാമുചൈതി
തദേവ രൂപം രമണീയതായാ”

എന്ന മാലഖിവാദം അപൂർണ്ണമായിപ്പോയി എന്നു തോന്നിക്കുന്നതും, വാക്കുകൾക്കും ചിന്തകൾക്കും വികാരങ്ങൾക്കുപോലും അന്ധീനമായതുമായ രാമണീയകത അവർ ഒന്നുപോലെ കാമിക്കുന്നു. വസ്തുക്കൾ, ജാതികൾ, വ്യക്തിത്വങ്ങൾ, ഭരണരീതികൾ, മതസിദ്ധാന്തങ്ങൾ, സമുദായാചാരങ്ങൾ എന്നിവ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ എത്രമാത്രം വിപുലങ്ങളായിരുന്നാലും, രാഷ്ട്രീയവൈരങ്ങളും, മതമതസൗഹൃദം, വസ്തുതകൾക്കുമെതിരെ എത്രമാത്രം

അസന്ധ്യയുടെ ഉയിർന്നാലും, മനുഷ്യസൃഷ്ടികളായ
 ഇവ എല്ലാവരും മീതെ, ജീവിതത്തിന്റെ പരി
 താപസമ്പന്നതയുടേയും, ബ്രഹ്മാണ്ഡകോടികൾ
 കീടയിൽ മനുഷ്യന്റെ ഏകാന്തതയുടേയും സാവ
 ത്രികമായ ബോധം പരിഭ്രമണം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഭാര
 തീയനായ രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോറിനേയും, ചീനനായ
 ലയോട്സുവിനേയും, പാരസികനായ ഒമർ ഖയ്
 മിദനെയും, റഷ്യനായ ടോൾസ്തായിയേയും, ഇംഗ്ലീ
 ഷുകാരനായ തോമസ് ഹാർഡിയേയും, ഇറ്റാലി
 യനായ ലിയോപ്പാർഡിയേയും, ഫ്രഞ്ചുകാരനായ
 പാസ്കലിയേയും, ഈ ബോധം ഒന്നുപോലെ പീഡി
 പ്പിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. മാരകമായ ഈ ബോധ
 ത്തിൽനിന്ന് ഒരു കാലത്ത് മുകുതി ലഭിക്കണമെ
 ങ്കിൽ സാഹിത്യസൃഷ്ടിയും ശാസ്ത്രാഭിവൃദ്ധിയും ജാത
 മക്ഷണ ആത്മപോഷണംനിമിത്തമേ അതു സാദ്ധ്യ
 മാകുകയുള്ളൂ. നമ്മുടെ ചേതന അഗാധമാക്കി,
 നമ്മുടെ നീരീക്ഷണം വിസ്തൃതമാക്കി, നമ്മുടെ
 വികാരങ്ങൾക്കു രൂപം നൽകി, സാഹിത്യം നമ്മോടു്
 ഇങ്ങനെ വിളിച്ചുപറയുന്നു:— “മനുഷ്യനിൽനിന്നാ
 ണ് സകലതും ജനിക്കുന്നത് ഹെൻടായ് എന്ന
 ചീനൻ ഡോൺജുവാൻ എന്ന സ്പെയിൻകാരനെ
 പോലെ സ്രീവിഷയത്തിൽ ഒരിക്കലും അലംമതി
 വരുന്നില്ല. ഒരു വാസവദത്തയുടേയും മനാങ് ലെയ്
 കോവിന്റെയും (Manon Lescaut) പ്രേമങ്ങളിൽ
 തുല്യകരുണാരസമാണു സ്പർശിക്കുന്നത്. സ്രീയിൽ
 തന്റെ ആത്മാവിന്റെ അലംഭാവം കണ്ടുപിടിക്കുവാൻ
 ഉള്ള മോഹം എല്ലാ രാജ്യങ്ങളിലും, എല്ലാ കാലങ്ങളു

ഭിലം ഉള്ള പുരുഷന്മാരിലും തുല്യശക്തികളും ജീ-
 ലിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. യൂറോപ്പിലെ ഒരു ഖാതകൻ
 ഏഷ്യയിലെ ഒരു കൊലപാതകിയോടുതുല്യം നിന്ദ്യ
 നാണ്. ഒരു റഷ്യൻ പ്ലൂഷ്കിൻറയും ഒരു ഹ്രസ്വ
 ഗ്രാൻഡേയുടെയും പിശുക്കുകൾ ഒന്നുപോലെ നീച
 മായിരിക്കുന്നു. ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് ഫ്ലാമസ്റ്റാഫും ഒരു
 ഹ്രസ്വ് ഓർട്ടറിനും ഒന്നുപോലെ ധാസ്യരസം സ്തരി-
 പിക്കുന്നു. വാസ്തവത്തിൽ എല്ലാ മനുഷ്യരും എല്ലാ
 രാജ്യങ്ങളിലും, എല്ലാ കാലങ്ങളിലും ഒരേ കാര്യം
 തെളിയിക്കുന്നു—തങ്ങളേയും തങ്ങളുടെ തലയിലെഴു-
 ത്തിനേയും കുറിച്ച്—ആണു തങ്ങളുടെ സാഹിത്യ
 ങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. മനുഷ്യരുടെ മൂലീയ
 വികാരങ്ങൾ എല്ലായിടത്തും ഒന്നുപോലെ ഇരിക്കും.
 മനോലോകത്തിൽ മാത്രം വിവിധതപ്രകാരം കണ്ടേക്കാം.
 ജീവിതം പ്രതിബിംബിക്കുന്ന സജീവമുഖമായ
 ഉത്തമസാഹിത്യം പ്രസ്തുത സാദൃശ്യങ്ങളേയും വ്യത്യാ-
 സങ്ങളേയും വിശ്വാസ്യതയുള്ള രീതിയിൽ ചൂണ്ടി
 കാണിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.

സാഹിത്യം ഇങ്ങനെ മനുഷ്യരെ സമദൃഷ്ട്യോ-
 വീക്ഷിക്കുന്നതിനാൽ അതു നമ്മെ ജീവിതത്തിലെ
 മത്സരങ്ങളിലും, കലഹങ്ങളിലും, വൈരങ്ങളിലും,
 ഭ്രമങ്ങളിലും നിന്നു ഉയർത്തി നമ്മുടെ ജീവിതോ-
 ദേശസിലിയിലേയ്ക്കുള്ള വഴി വെട്ടിത്തെളിച്ചു
 തരുന്നു. എന്നാലും സാഹിത്യത്തിന് പ്രനാദം
 റഷ്യൻ നോവലെഴുത്തുകാരനായ ടർജ്ജനിവ് ചൂണ്ടി
 കാണിച്ചിട്ടുള്ള തൽക്കാലസഞ്ചയം എന്ന ഭൂഷ്യം

(അതൊരു ദൃഷ്ടമാണെങ്കിൽ), അല്പമെങ്കിലും ഇല്ലാ
 തെ ഇരിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. അത് ഒരു ദൃഷ്ട
 മല്ലെന്നുള്ള ഫ്ലൂമൂറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനക്കാരുടെ വാദം
 ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. എഡ്മണ്ട് ഡെഗോങ്
 കൂർ എന്ന ഫ്രഞ്ചുകാരൻ ഉച്ചരിച്ച “അപൂർവ്വമായതാ
 ണ്” രമണീയമായത്” എന്ന തത്വം ആസ്പദ
 മാക്കി, പ്രസ്തുത തത്ക്കാലബന്ധം നൽകുന്ന രമ
 ണീയതക്കുറവിനെ കാലശ്രീ നൽകുന്ന അപൂർവ്വത
 എന്ന ഭാവം പിൽക്കാലങ്ങളിൽ പരിഹരിക്കുമെ
 ണം കൂടി പറയാവുന്നതാണ്.

പ്രസ്തുത തത്ക്കാലബന്ധത്തിന്റെ ഒരു വശ
 മായ ആചാരവ്യത്യാസമാണു ഭാരതീയേതരമഹൽ
 സാർവ്വത്രികതകളുടെ ശരീരജീവപ്രസ്ഥാനത്തിനു
 മലയാളഭാഷയിൽ ഒരു പ്രധാന തടസ്സമായി
 തീർന്നിരിക്കുന്നത്. സ്ഥിതിയായും വിമാനങ്ങളും
 മറവും മൂലം മനുഷ്യർ തമ്മിൽ അടുപ്പം വന്നിരി
 ക്കുന്ന ഈ പരിഷ്കൃതകാലത്ത് പ്രസ്തുത തടസ്സം ഒട്ടും
 തന്നെ ശബ്ദമല്ലെന്ന് അല്പം ആലോചിച്ചു
 നോക്കിയാൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്. ഡെഗോ
 ങ്ക്വിന്റെ മേൽ ഉദാരിച്ച പ്രമാണം ആസ്പദ
 മാക്കി നോക്കിയാൽ ആചാരവ്യത്യാസം പ്രസ്തുത
 കൃതികളുടെ മേൽ വലിപ്പിക്കുകയേ ചെയ്യുകയുള്ളൂ.
 ആചാരവ്യത്യാസം അവയ്ക്ക് അപൂർവ്വതയിൽ നിന്നു
 ള്ള രമണീയകത നൽകുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഫ്ര
 ഞ്ചുകാരനായ മോപ്പ്സാക്കിന്റെ “കോമകുന്ദം” ഷ്യ
 നായ ഗോശ്വേദിന്റെ “മൃത അടിമകളും”, ഇം
 ഗ്ലീഷുകാരനായ ഡിക്കൻസിന്റെ “ഡേവിഡ്

കോപ്പർഫീൽഡും" ഡച്ചുകാരനായ ക്രൂപ്പറസ്സിന്റെ
 "അല്ലാത്തതാക്കളുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങളും" ജപ്പാൻകാരനായ
 കെഞ്ചിറോ ടൊകുസാമിയുടെ "നേമിസാത്തിന്റെ
 ഹൃദയം" എന്ന കൃതിയും യഥാക്രമം ഫ്രാൻസി
 ലേയും, റഷ്യയിലേയും, ഇംഗ്ലണ്ടിലേയും, ഹോളണ്ടി
 ലേയും, ജപ്പാനിലേയും ജീവിതരീതി വർണ്ണിക്കുന്നു
 ഞെങ്കിലും, ഒരു ഉത്തമ സമ്പകലാശാലയ്ക്കും, ഒരു
 സാധാരണ മനുഷ്യന്റെ അത്ഭുതകൊല്ലത്തെ ജീവി
 ത പരിചയത്തിനും, നൽകുവാൻ സാദ്ധ്യമല്ലാത്തവ
 യായ സനാതന പാണ്ഡുമാണ് അവയിൽ അത്തർ
 വിച്ചിരിക്കുന്നത്. ദേശവ്യത്യാസവും കാലഭേദവും
 കേവലം ബാഹ്യവസ്തുതകൾ മാത്രമേ ആയിരിക്ക
 നുള്ളൂ. പ്രസ്തുത സനാതനതത്വങ്ങൾ മനുഷ്യനെ
 പരിതസ്ഥിതിക്ക് അടിമപ്പെടുത്താതെ കണ്ട് അവ
 നെ അതിന്റെ നാശനഷ്ടകരമായ് ചെയ്യുന്നത്.
 വസ്ത്രങ്ങളും, രാജ്യങ്ങളും, ജാതികളും, മതങ്ങളും
 തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങൾ സാഹിത്യം ധ്വംസനം
 ചെയ്ത് മനുഷ്യരെ ആത്മപോഷണം എന്ന ജീവിതാ
 ദർശനത്തിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നു. പ്രസ്തുത ബാഹ്യ
 വസ്തുക്കളും മനുഷ്യരുടെ ഐക്യത്തിന് സഹായ
 മായിത്തീരുന്നതേയുള്ളൂ. വിവിധ ആചാരരീതിക
 ളുടെ പരിജ്ഞാനം മനുഷ്യരെ അന്യോന്യം അറി
 യിപ്പിച്ചു അവക്കു തമ്മിൽ അടുപ്പം ഇയറുന്നു.
 മതങ്ങളും, ആചാരങ്ങളും, വിശ്വാസങ്ങളും ഭിന്നി
 പ്പിക്കുന്നവരെ സാഹിത്യം ഒന്നിപ്പിക്കുകയാണ് ചെ
 യ്യുന്നത്.

ഭാരതീയേതരമഹൽഗ്രന്ഥങ്ങളെ മലയാളീകളുടെ ജീവിതരീതിക്ക് അനുസരണമായി ഭേദപ്പെടുത്തി കഥാപുരുഷന്മാർക്ക് നാട്ടുപേരും കൊടുത്ത് പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുന്ന പ്രസ്ഥാനം ഒട്ടുണ്ടെന്നു അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇത് മൂലഗ്രന്ഥം വഷളാക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഏകദേശമായി മുഴുവനായിട്ടുള്ളതല്ല. മൂലഗ്രന്ഥത്തിന്റെ മഹത്വമോ ഒരു സ്വതന്ത്രകൃതിയുടെ തന്മയത്വമോ ഈ തരം ഗ്രന്ഥങ്ങൾക്ക് ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. കൂടാതെ പരമോദ്ദേശമാകുന്ന മേൽ പരഞ്ഞ മനുഷ്യരുടെ ഐക്യത്തിന് അതിൽ അന്തർവിച്ഛിന്നമായ സങ്കീർണ്ണ മനസ്സമിതിയും മറ്റും പ്രതിബിംബങ്ങളായിത്തീരുകയും ചെയ്യുന്നു. ലോകത്തിലെ പല മഹാഭാഷകളിലും, അനുഭാഷകളിൽ രചിച്ചിട്ടുള്ള മഹാഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ശരിതർജ്ജിമകൾ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തുന്നത് സർവ്വസാധാരണമത്രെ. ഇതുവഴി ആഭാഷകർക്കു പ്രത്യേകിച്ചു അവ ബാല്യദശയിൽ ഇരുന്നാൽ, അഭിപ്രായവും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്. പ്രസ്തുത തർജ്ജിമകളുടെ അഭാവമാണ് മലയാളഭാഷാസാഹിത്യത്തിന്റെ ഇതരഭാഷകളെ അപേക്ഷിച്ച് പിന്നോക്കമുള്ള സ്ഥിതിക്ക് പ്രധാന കാരണവും.

ഇംഗ്ലീഷ് വിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്തിട്ടുള്ളവർ മാത്രമേ യഥാർത്ഥ സൈന്യീക സാഹിത്യവാസന ഉണ്ടാകുകയുള്ളൂ എന്ന് പറയുകയാണെങ്കിൽ അത് എല്ലാവരും ഐക്യകണ്ഠേണ പ്രതിഷേധിക്കുകയില്ലേ? ലോകത്തിലെ ഉത്തമസാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ നിന്ന് ജന്മവാൽ സാഹിത്യവാസന ഉള്ളവരും

കൂടി, പലതും പഠിക്കുവാനുണ്ട്. ഏറെയും വലിയ
 ഡീസമ്പന്നനാണ് അന്യർക്ക് ഏറെയും കടപ്പെട്ട
 ഖൻ എന്ന് വിശ്വവിശുതനായ അമേരിക്കൻ
 തത്വജ്ഞാനി എമർസൺ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ഇ
 വിടെ അത്യന്തം സുരണീയമാണ്. അപ്പോൾ ഇംഗ്ലീ
 ഷിന്റെ ഗന്ധംപോലും ഇല്ലാത്തവനായ ഒരു നല്ല
 സാഹിത്യവാസനയുള്ള മലയാളിക്ക് തന്റെ ദൈവ
 ഭക്തമായ പ്രതിഭ പ്രയോഗിച്ച് മാതൃഭാഷ പഷ്ടി
 പ്പെടുത്തുവാൻ അത്യന്തം പ്രയോജനകരമായിത്തീ
 രുന്ന മഹാകൃതിമാതൃകകൾ സുലഭമല്ലാതെ വര
 ന്നത് കഷ്ടാൽ കഷ്ടതരമല്ലെ? ഈ മാതൃകാകൃതി
 കളെ സൂക്ഷ്മമായി പഠിച്ചു അവയെ അപഗ്രഥിച്ചു
 ഞോക്കിയാൽ ജനനാൽ സാഹിത്യവ്യാസനയുള്ള
 ഒരു മലയാളിക്ക് ഒരു സ്വതന്ത്രമായ ഉത്തമ
 സാഹിത്യകൃതി രചിക്കുവാൻ അനായാസേണ സാധി
 ച്ചു എന്നു വന്നേക്കാം. നിർമ്മാണരീതിയിൽ ഭാഷാ
 സാഹിത്യത്തിനു പലതും പെരുംസ്തുഭാഷകളിലുള്ള
 കൃതികളിൽനിന്ന്, പ്രത്യേകിച്ച് ഫ്രാൻസിലേയും,
 ഷ്പെയിലേയും സാഹിത്യകൃതികളിൽനിന്ന്, പഠിക്ക
 വാനുണ്ടെന്നു നിഷ്പക്ഷപാതികളായ സൂക്ഷ്മദർശകൾ
 സമ്മതിക്കാതെ ഇരിക്കുകയില്ല. ഏവം വിധങ്ങളു
 ളായ കാരണങ്ങളാൽ വിശ്വസാഹിത്യത്തിലെ
 ഉത്തമ കൃതികളെ മലയാളഭാഷയിൽ അന്വേഷി
 ത്തെജ്ജിമ ചെയ്യേണ്ടത് ഒരു അടിയന്തിരകർത്തവ്യ
 മാക്കിത്തീർത്തിരിക്കുന്നത്. ഇതു സംബന്ധിച്ചു “പാ
 വങ്ങളു”ടെ കർത്താവായ മി: ബാലപ്പാട്ടു നാരായണ
 മേനവനെ എത്രമാത്രം അഭിനന്ദിച്ചാലും അത്
 അധികമായിപ്പോകുന്നതല്ല.

മരണപ്രാപ്തിയും സാഹിത്യരൂപങ്ങളെക്കൊണ്ടും അധികം പ്രചാരമുള്ളതും ഇന്നത്തെ സ്ഥിതിക്ക് യോജിക്കുന്നതും ആയ സാഹിത്യരൂപം നോവലാണ്. എല്ലാ തരത്തിലുള്ള ജനങ്ങൾക്കും കൗതുകം ജനിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള ശക്തി ഇതരസാഹിത്യരൂപങ്ങളെക്കാൾ അധികമായി നോവലിനാണ് ഉള്ളതും. നോവലിന്റെ പ്രയോജനത്തെപ്പറ്റി ഒരു നോവലെഴുത്തുകാരൻ തന്നെ (ഡബ്ബിൾ. എൽ. ജോർജ്) പറഞ്ഞിരിക്കുന്നത് ചുവടെ ചേർത്തുകൊള്ളുന്നു:—സാഹിത്യത്തിന്റെ ഏറ്റവും ഇളയസ്ഥാനമായ നോവൽ വളരെ കൗതുകവും, പ്രാധാന്യവും ഇയ്യന്നു ഒന്നാണെന്നാണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. മനുഷ്യമനസ്സും, അവന്റെ ക്ഷണികഭാവങ്ങളും, നശിച്ചും, ജനിച്ചുംകൊണ്ടിരിക്കുന്ന അവന്റെ ആശങ്കകളും, വീഴ്ചപൂർണ്ണമായ അവന്റെ നൈരാശ്യവും, തന്റെ ശക്തി ദുരുപയോഗപ്പെടുത്തുവാൻ അവനെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന സൈദ്ധ്യവും, എല്ലാം നേരിടുവാൻ ധൈര്യമില്ലെങ്കിലും എല്ലാം സമീകിക്കുവാൻ അവനെ സന്നദ്ധനാക്കുന്ന ക്ഷമയും, ഇതരസാഹിത്യരൂപങ്ങൾ എല്ലാറ്റിനേയുംക്കാൾ അധികം അത് പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതുമുലമാണ് അതിന് കൗതുകജനകശക്തി കൂടുന്നത്. ഈ സാഹിത്യത്തിൽ മരണാഭ സാഹിത്യരൂപവും നോവലിനോട് കിടന്നിരിക്കുകയില്ല. യുദ്ധങ്ങളും, തീയതികളും മാത്രം, ജനതയുടെ മഹാപ്രസ്ഥാനങ്ങളെപ്പറ്റി, കറിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ചരിത്രവും, മനുഷ്യരെല്ലാവരും അധമന്മാരാണെന്ന് അഭി

പ്രായപ്പെടുന്നതിനാൽ ധനശാസ്ത്രവും, തന്റെ നായകനെ ബലിപീഠംവരെ കൊണ്ടുപോയതിനുശേഷം അയാളെ ബലി കഴിക്കാതെ വിട്ടുകളയുന്നതിനാൽ ജീവചരിത്രവും, നോവലിനോടു തോറുപോകുന്നു. പദ്യകാവ്യംപോലും അതിനോടു മത്സരിച്ചു പരമ ജയപ്പെടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.....പദ്യരൂപം ഗദ്യരൂപത്തോടു തുല്യശക്തി ഉള്ളതാണോ എന്ന് ഞാൻ സംശയിക്കുന്നു. ചില വിഷയങ്ങൾക്കും, ആശയങ്ങൾക്കും, പ്രത്യേകിച്ച് വ്യക്തിവികാരപ്രകടനങ്ങളായ ആത്മഗീതങ്ങൾക്ക് (Lyrics) സ്വാഭാവികമായി പദ്യരൂപം യോജിക്കും. സംഗീതമെന്ന ശൃംഗാരരൂപിണിയിൽ സാഹിത്യമെന്ന യതിവർത്തന ജനിച്ച ശിശുവാണു് പദ്യകാവ്യം. പ്രാസവും മാത്രാനിബന്ധനയും അതിന്റെ പരിമിതമാക്കുകയും തടയുകയും ചെയ്യുന്നു. നോവലിന്റെ നില ഹീനമാണെന്നു പരിഗണിക്കപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അതു് ദിവസംപ്രതി മനുഷ്യജാതിയേയും അതിന്റെ സൃഷ്ടിയേയും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനാലാണു് നോവൽ എന്ന സാഹിത്യരൂപത്തിനു് പ്രാധാന്യം സിദ്ധിക്കുന്നതു്. ഭാവിയാകുന്ന രാജമന്ദിരത്തിൽ ഒരു ഇഷ്ടികകൂടി കൂട്ടതലായി വയ്ക്കുന്ന ശില്പിയായി അതു് ചിലപ്പോൾ ഭവിക്കുന്നു. സഭാ ജീവിതത്തിന്റെ പ്രദർശനാണു് അതു്. ഗൌരവവിഷയങ്ങൾ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ഗ്രന്ഥങ്ങൾ നാനൂറു വായനക്കാരുടേയും അനേകം പഴയ പുസ്തകവില്പനക്കാരുടേയും മുഖിൽ അവയുടെ ചെറു ഹൃത്തം ആടുന്നു. അപ്പോൾ തന്നെ അവയുടെ നെറ്റി

കളിൽ ജീണ്ണിപ്പിന്റെ പൊടിയും കാണാം.....
 നോവലും അധികം കാലം ജീവിച്ചിരിക്കുന്നില്ല.
 എന്നാലും ഒരു നോവൽ ഒരു യോജിപ്പുള്ള കടം
 പെന്തെ ഭിന്നിപ്പിച്ചതായും, മറെറാന്ന് അനേകം
 പുതിമാരെ മാമുൽ ലംഘനത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ച
 തായും എനിക്ക് അറിവുണ്ട്. ഇതിനെക്കാൾ അ
 ധികം പ്രശംസ നമുക്ക് അതിനു നൽകുവാൻ കഴി
 യുമോ? നോവൽ ഒരു നിന്ദിക്കപ്പെട്ട വിദൂഷക
 നാണെങ്കിലും എല്ലാവരുടേയും മുമ്പിൽ അത് അ
 തിന്റെ വിഷയവും രത്നങ്ങളും പൊഴിക്കുന്നു. വായന
 കാക്ക് അതിന്റെ കഥാനായകന്മാരും കഥാനായി
 കളും മാതൃകകളായി ഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.....
 നോവലെഴുത്തുകാരായ ഞാം ജീവിതത്തിന്റെ പ്രഭ
 ങ്കരത്രെ. അതിന്റെ കണ്ണാടി നാം പൊക്കി
 കാണിക്കുന്നു. ഞമ്മ നേരക്കുമ്പോൾ പ്രായേണ
 അത് ഞമ്മ കൊത്തേനംകാണിക്കുക മാത്രമാണു
 ചെയ്യാറുള്ളത്.. .. വർണ്ണവത്തിൽ ഒരു നിന്ദിത
 ജന്തുവാണു് ഒരു നോവലെഴുത്തുകാരൻ, ഉപ
 യോഗകരം' എന്നു പരിഗണിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു സാധ
 നം താൻ നിമ്മിക്കുവാനുമാണു് - നോവലെഴുത്തു
 കാരനു് ഈ നിന്ദയ്ക്കു പാത്രീഭവിക്കേണ്ടിവരുന്നത്.
, മനസ്സു മന്ദിപ്പിക്കുന്നതിനായി ജനങ്ങൾ നോ
 വൽ വായിക്കുന്നിടത്തോളം കാലം മറെറായ അനു
 ഭവവും നാം പ്രതീക്ഷിക്കേണ്ടതില്ല. ഉറക്കം വരുത്തു
 വാൻ ഉദ്ദേശിച്ചു് എഴുതിയിട്ടുള്ള പല നോവലു
 കൾക്കും വിജയം ലഭിക്കുന്നുമുണ്ട്. ഇതു് നിമിത്തം
 ഒരു കലാസൃഷ്ടിയുടെ യഥാർത്ഥ കർത്തവ്യമായ മനോ

തേജനം നിവ്വഹിക്കുന്ന ഇതരനോവലുകൾക്ക് പരാജയം വന്നുപോകുകയും ചെയ്യുന്നു. വായനക്കാരെ ഉറക്കുന്നതോ, ഒരു തീവണ്ടിയാത്രയിൽ ഒരു മനുഷ്യന്റെ സമയം പോക്കുന്നതോ ആല്ല ഒരു നോവലിന്റെ ഉദ്ദേശം. മനുഷ്യസ്വഭാവം കാണിക്കുന്നതും, നിരീക്ഷണശക്തി ഉത്തേജനം ചെയ്യുന്നതും, ജീവിതം സുവ്യക്തമാക്കുന്നതും ആണ് അതിന്റെ ജോലി. അത്യധികം അസുഖകരമായിരിക്കുമ്പോഴാണ് ജീവിതം അത്യധികം സുവ്യക്തമായിരിക്കുന്നതും. അതിനാൽ വായിച്ചു തീരൂ എന്നുള്ള നോവലുകളാണ് ആളുകൾ വായിക്കാതെയിരിക്കുന്നത്. ഇങ്ങനെ ഉള്ള നോവലുകൾ മനസ്സ് ഇളക്കുന്നതിനാൽ അവ ഉറക്കം ഉണ്ടാക്കുകയേ ഇല്ല."

നോവലിന് ഫ്രാൻസും, അടകത്തിന് ഇംഗ്ലണ്ടും, സംഗീതത്തിന് ജർമ്മനിയും, ചിത്രമെഴുത്തിന് ഇറ്റലിയും, നാടകഭിനയത്തിന് റഷ്യയും ലോകത്തിൽ പ്രസിദ്ധി നേടിയിട്ടുണ്ടെന്നാണ് അഭിജ്ഞാനമതം. കലാനൈപുണ്യത്തിലും, സംഭോഗ ശുശ്രൂഷ സത്തിലും ഫ്രഞ്ച് നോവലെഴുത്തുകാരോട് മറ്റൊരാൾ തന്നെ സാമാന്യമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ, കിടന്നി പ്ലൂവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. ഫ്രഞ്ചുനോവൽ ലാവണ്യ സമ്പുണ്ണമായ ഒരു പരമസുന്ദരകലാസൃഷ്ടിയാണ്. ഒരു സുന്ദരകലാസൃഷ്ടിയുടെ ഹരിത്രത്തിൽ നാലു ഘട്ടങ്ങൾ ഉണ്ട്. (൧) അതിന്റെ സൃഷ്ടികർത്താവിന്റെ രസാസ്വഭാവം. (൨) ഈ രസാസ്വഭാവം ആത്മനാ പ്രകാശിപ്പിക്കുക. (൩) ഭാഷ മുതലായ ബാഹ്യ ലക്ഷണങ്ങൾ മുഖേന ഇത് പുറമേ പ്രകാശിപ്പി

കുറുക. (൪) ഈ മുഖരസാൻവേദമോ തത്തുല്യമായ ഒരു രസാൻവേദമോ ഒരു രസികനിൽ ജനിപ്പിക്കുക ഇവയാകുന്നു പ്രസ്തുത നാലു ഘട്ടങ്ങൾ. ഒരു സുന്ദര കലാസൃഷ്ടി ലാവണ്യസമ്പൂർണ്ണമായി പരമപദം പ്രാപിക്കണമെങ്കിൽ ഈ നാലു അംശങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ പൂർണ്ണമായ പരസ്പരയോജിപ്പു വേണം. പ്രസ്തുത യോജിപ്പാണ് ഒരു മാതൃകാഹൃദ്യനോവലിൽ കാണുന്നത്. ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ ഇത് ഒരു പരമ സുന്ദരകലാസൃഷ്ടിയായി പരിണമിക്കുന്നതും.

ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യവും സംഗീതവും ചിത്ര മെഴിത്തും ഇതരയൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലെ ആ കലാ സൃഷ്ടികളെക്കാൾ, പ്രത്യേകിച്ചു ഹൃദ്യകലാസൃഷ്ടികളെക്കാൾ അധികം അധികരണനിയു (Subjective) മാണു. അതായത്, സൃഷ്ടികർത്താവായ കലാനിപുണന്റെ അനുഭവങ്ങളും, വികാരങ്ങളും ആകൃതിക്കു വിഷയവിലെ സംഗതിയും പരസ്പരമുള്ള ബന്ധത്തോടു കൂടി അതിൽ പൊന്തിച്ചുനില്ക്കുന്നു. നേരേമറിച്ചു ഇതര യൂറോപ്യൻ രാജ്യങ്ങളിലെ സുന്ദരകലാസൃഷ്ടികൾ, പ്രത്യേകിച്ചു ഹൃദ്യലളിത കലാസൃഷ്ടികൾ, ഇംഗ്ലീഷ് കൃതികളെക്കാൾ അധികം വിശ്ലിഷ്ടമായിട്ടുള്ളവയും പരാത്ഥനീയവും (Objective) ആണു്. വർണ്ണിക്കുന്നവനും വണ്ണപ്രസ്തുവിനും തമ്മിലുള്ള വിശ്ലേഷം നിമിത്തം ഹ്രാസ്വമുതലായ ആംഗ്ലേയേതരരാജ്യങ്ങളിലെ, കലാനിപുണന്മാർക്കു വിഷയപ്രകാശനത്തിൽ കൂടുതൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കുവാൻ സൗകര്യം ലഭിക്കുന്നു. ഇതുമൂല

മാണ് അവ ലാവണ്യസമ്പന്നങ്ങളായ അനവദ്യ സുന്ദരകലാസൃഷ്ടികളായി ഭവിക്കുന്നതും.

ഈ വ്യത്യാസത്തിന്റെ ഫലങ്ങൾ മരിയട്ട് എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് കലാനിരൂപകൻ ഇങ്ങിനെ വിശദീകരിച്ചിരിക്കുന്നു. 'തന്റെ മനുഷിക അനുഭാവങ്ങളാൽ ക്ഷുബ്ധനാകാതെ തന്റെ നിരീക്ഷണഫലം മാത്രം ചിത്രീകരിക്കുന്നതായാൽ രചനാകൗശലം അനായാസേന പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതാണ് അതിനാൽ ഇംഗ്ലണ്ടിലെ സുന്ദരകലാ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്ക് ഫ്രാൻസിലുള്ളവയെക്കാൾ യുക്തിയും പരസ്പരയോജിപ്പും കരയും. ഖാസ്സവത്തിൽ ഫ്രാൻസിലെ ജീവിതരീതി ഇംഗ്ലീഷ് ജീവിതരീതിയെക്കാൾ അധികം യുക്തിയുക്തവും പരസ്പരയോജിപ്പുള്ളതുമാത്രം. രാജ്യത്തും, സാമുദായിക പൈതൃകമാറ്റങ്ങളും ആചാരങ്ങളും, വിവാഹം, സ്ത്രീ പുരുഷബന്ധത്തോടുള്ള സാധാരണമനസ്ഥിതി, ഇവയെല്ലാം ഇതുതന്നെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നത്. സാമാന്യമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ ഒരു ഇംഗ്ലീഷുകാരൻ ഒരു അധികരണനിയുക്തനായ ജന്തുവും ഒരു ഫ്രഞ്ചുകാരൻ ഒരു ബാഹ്യപദാർത്ഥനിയുക്തനുമാത്രം. ഇംഗ്ലണ്ടിലെ ആധുനികപ്രസ്ഥാനങ്ങളിൽ മിക്കവയും ആ രാജ്യവുമായി വികാരപരവും ധീപരവുമായ വിഭിന്നതയുള്ള ഫ്രാൻസിൽ ഉത്ഭവിച്ചവയാണെന്നുള്ള വസ്തുതമൂലം അവ ആത്മാർത്ഥതയില്ലാത്തവയായി കലാശിച്ചിട്ടുണ്ട്. പദാർത്ഥനിരീക്ഷണത്തിൽ മാത്രം ഒരു ഫ്രഞ്ച് ചിത്രകാരൻ ദൃഷ്ടി സംക്ഷേപിപ്പിക്കുമ്പോൾ, അദ്ദേഹം തന്റെ സൈന്യീക

മനുഷ്യമിതി അനുസരിക്കുക മാത്രമേ ചെയ്യുന്നുള്ളൂ. എന്നാൽ ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് ചിത്രകാരൻ അതു ചെയ്യുമ്പോൾ ഒട്ടുമിക്കാലും സന്ദർഭങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിനു ജയത്തെക്കാൾ അധികം പരാജയമാണു ലഭിക്കുന്നത് ഫ്രഞ്ചുനോവലെഴുത്തുരീതി അനുകരിച്ചുള്ള ആഖ്യായികാസൃഷ്ടിക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് നോവലെഴുത്തുകാർ തുടങ്ങുമ്പോൾ പ്രായേണ ശൃംഖലകൃതികളാണ് അവർ നിർമ്മിക്കാറുള്ളത്; കലാവിഷയത്തിനു പരമേ ഈ വ്യത്യാസത്തിന് ഉദാഹരണമായി ഉപഗ്രഹിക്കുന്നതുമായി കടംബെജീവിതം നയിക്കുവാൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്ന ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ സ്ഥിതി എടുക്കാം. ഈ കാലത്തുപോലും അത് അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ വിജയത്തിൽ പശ്ചാത്താപമില്ലാത്തതായിട്ടുള്ളൂ. പൊതുജനാഭിപ്രായം വിശദീകരിക്കുന്നതായാലും, അതിൽ ഭാഗഭാക്കുകളാകുന്ന കക്ഷികളുടെ യഥാർത്ഥഹിതങ്ങൾക്കുപോലും അത് അനുയോജ്യമായിത്തീരുന്നില്ല. ഒരു കക്ഷിക്ക്, അല്ലെങ്കിൽ മറ്റെന്തെങ്കിലും കക്ഷിക്ക്—സ്രീകൃഷ്ണനെ എല്ലാജ്യേഷും വേണമെന്നില്ല—യൂറോപ്പിലെ ഇതരരാജ്യങ്ങളിൽ ആ തരം ബന്ധങ്ങളിൽ അശേഷം കാണാറില്ലാത്തതായ ഒരു മാനസിക അസ്വാസ്ഥ്യം അതു ജനിപ്പിക്കുന്നു. ഫ്രാൻസിൽ ഈ കാര്യം ശരിയായ രീതിയിലാണു നടത്തുന്നതും ഇത്, ഫ്രഞ്ചുകാർക്ക് ഇംഗ്ലീഷുകാരെക്കാൾ സന്മാർഗ്ഗനിഷ്ഠ കുറഞ്ഞിട്ടുള്ളതുകൊണ്ടല്ല, പിന്നെയോ, സ്രീപുരുഷബന്ധത്തിൽ അവർ ഇംഗ്ലീഷുകാരെക്കാൾ അധികം ആത്മസംശ്ലീഷ്ടാഭിമുഖീകരണപരമായതുകൊണ്ടു മാത്രമാണ്, സംഭവിക്കുന്നതും.”

പ്രഞ്ചുചിത്രമെഴുത്തുകാരും ഇതര, പ്രത്യേകിച്ച് ഇറാലിയൻ, രംഗജീവകരും തമ്മിലുള്ള ഒരു മുഖ്യവ്യത്യാസം ഒരു നിരൂപകൻ ഇങ്ങനെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇറാലിയിലെ ചിത്രമെഴുത്തുകാർ ദേവന്മാരെ നേരിട്ടവരല്ല. പ്രഞ്ച് ചിത്രമെഴുത്തുകാരുടെ, മനുഷ്യരെ പരച്ച് ദേവന്മാരെ സൃഷ്ടിക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇതിൽ അന്തർഭവിച്ചിരിക്കുന്ന മൗലികവ്യത്യാസമാണ് ഒരു പ്രഞ്ചന്റേപ്പലിനും ഇതരഭാഷകളിലെ ആഖ്യായികകൾക്കും തമ്മിൽ കാണാവുന്നത്.

സംഭോഗശൃംഗാരത്തിന്റെ പരമകാഷ്ഠാപ്രാപ്തിയാണ്, സാമാന്യമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ, ഒരു മാതൃകാ പ്രഞ്ചന്റേപ്പലിന്റെ മറ്റൊരു സ്വഭാവം. ഒരു "ത്രികോണം" എന്ന് ചില സാഹിത്യനിരൂപകർ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളവരായ ഒരു ഭർത്താവും, ഭാര്യയും, ഭാര്യയുടെ ജാരനും എന്ന മൂന്നു കോണുകൾ ഇല്ലാതെയുള്ള പ്രഞ്ച് നോവലുകൾ, സാമാന്യമായി പറയുകയാണെങ്കിൽ, അപൂർവ്വമത്രേ സംഭോഗ ശൃംഗാരരസാധിക്യം പ്രഞ്ച് നോവലിന്റെ ഒരു ദൃഷ്ട്യമായി പല നിരൂപകരും പറയുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ, നവരസങ്ങളിൽ വച്ച് ഒരു അതിപ്രശാന്തരസമായി ഇത് മനുഷ്യഹൃദയത്തിൽ പെന്തിച്ചു നിൽക്കുന്നുണ്ടെന്നും, സുന്ദരകലാസൃഷ്ടിക്കും സന്മാർദ്ദതലങ്ങളെക്കും തമ്മിൽ യാതൊരു ബന്ധവും ഇല്ലെന്നുള്ള സുന്ദരകലാവാദമാണ് പ്രഞ്ച് കലാനിപുണ്രിൽ പലരും സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നുള്ള സംശയനീകരം ഓർക്കാ

തെയാൺ ഇവർ ഇങ്ങനെ ഒരു ആക്ഷേപം പുറപ്പെടുവിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഒരു കലാസൃഷ്ടി ഏതു കലാപ്രമാണം ആസ്പദമാക്കി സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുവോ, ആ പ്രമാണത്തിന് അത് യോജിച്ചിട്ടുണ്ടോ എന്ന് നോക്കാതെ കണ്ടു് മറ്റെൊരു പ്രമാണത്തെ ആസ്പദമാക്കിയാണ് ഇവർ പ്രസ്തുത ആക്ഷേപം പുറപ്പെടുവിച്ചിട്ടുള്ളത്. ഇത് യഥാർത്ഥ നിരൂപണത്തിന്റെ ഒരു മെരുലികതത്വം വിസ്മരിക്കുന്നതിനു തുല്യമത്രെ. ശ്രംഗാരഭാവം മാത്രമല്ല മനുഷ്യശൃംഗാരത്തിൽ പൊന്തിച്ചു സിരിക്കുന്നതെന്നും അതിനോടു കിടന്നിരിക്കുന്ന ഇതരഭാവങ്ങൾ മനുഷ്യരിൽ കടികൊള്ളുന്നുണ്ടെന്നും ഇങ്ങനെ ഒന്നിനെ പ്രവൃത്തികരിച്ച് ഇതരഭാവങ്ങളോടു് അതിനുള്ള യോജിപ്പു് വികൃതപ്പെടുത്തുന്നത് തങ്ങളുടെ കൊടിയടയാളങ്ങളായ കേലാ കലായ്ക്കുവേണ്ടി മാത്രം'' ലോവണ്ണും ലവണ്ണുത്തിനു വേണ്ടി മാത്രം'' എന്നിവയ്ക്കു് അനുയോജ്യമല്ലെന്നും, അതിന്റെ ഫലമായി ഉണ്ടാകുന്ന ഒരു തരം ലാവണ്യഭ്രഷ്ടു് ഒരു നൃപനയുണ്ടെന്നും ഈ നിരൂപകർ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരുന്നെങ്കിൽ അത് അധികം സ്വീകാർത്ഥമായി തോന്നിയേനേ. മനുഷ്യർ നിരന്തരം ശ്രദ്ധിക്കുകയല്ല ചെയ്യുന്നത്. അവർ പണം സ്വംഭാദിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു; പേരും പെരുമയും പ്രാപിക്കുവാൻ പണിയുന്നു. ഈ ഇതരഭാവങ്ങളെ വിസ്മരിച്ച് ശ്രംഗാരഭാവത്തിന് അത് അർപ്പിക്കുന്നതിൽ അധികം പ്രാമുഖ്യം നൽകുന്നത് ലാവണ്യത്തിന് അപരിത്യാജ്യമായ പരസ്പരയോജിപ്പിനു ഹാനികരമായി ഭവിക്ക

ന്നതാണ്. ഇതത്രെ സാധാരണമായി ഇത്തരം ഹൃദ്യനോവലുകൾക്കുള്ള ഏകരൂപം.

ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ ഈ കോടിയിൽനിന്ന് മറേറക്കോടിയിലേക്കു ചാടുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് നോവൽ ശ്രംഗാരരസത്തിന് അത് അർപ്പിക്കുന്ന സ്ഥാനം കൊടുത്തു കാണുന്നില്ല. ഈ സ്പനത ചുവടെ ചേർക്കുന്ന പ്രകാരം ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് നോവലെഴുത്തുകാരൻ തന്നെ ചുണ്ടികാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. “ഒരു (ഇംഗ്ലീഷ്) നോവലെഴുത്തുകാരൻ തന്റെ നോവലിന്റെ ശ്രംഗാരഭാഗങ്ങളെ വെട്ടിക്കുറയ്ക്കുന്നതിനാൽ അതിന് ഏകപാശ്ചാത്യപുരുഷനായതായെന്നു ടൂഷ്യം വരുന്നു. തന്റെ കഥാപുരുഷന്മാരെ പൂർണ്ണ പോഷണം ചെയ്യുകയാണെങ്കിൽ ആ നോവലെഴുത്തുകാരൻ അതിന്റെ വശങ്ങൾ മന്തരിൽനിന്ന് അഞ്ഞൂറായി വലിപ്പിക്കേണ്ടതായി വരും. പ്രസ്തുത കഥാപുരുഷന്മാരുടെ പ്രേമചിന്തകളും ശ്രംഗാര പരാക്രമങ്ങളും കാമനീവൃത്തിക്കുള്ള പ്രയത്നങ്ങളും ആയിരിക്കും കൂടുതലായി ചേരേണ്ടതായിവന്ന ഇത്തരവശങ്ങളിലും കാണുന്നത്. സൽക്കാരമുറിയിൽ വെച്ചു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളോടു തുല്യം, ഒരു പക്ഷേ അപര്യയക്കാൾ അധികം, ശയനമുറിയിൽവെച്ചു നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങളും ചേരേണ്ടതായി വരും. ആധുനിക ഇംഗ്ലീഷ് നോവലുകളിൽ ഒന്നിലെങ്കിലും സ്വഭാവവണ്ണനയ്ക്ക് പൂർണ്ണപോഷണം ലഭിച്ച ഒരു കഥാപുരുഷനെ കാണാൻ സാധിക്കുകയില്ല. മെൻഡൽ, അപ്രസിദ്ധനായ ജൂഡ്, മാക്സ് ലെനൻ,

ശിഷ്യ ഫീയോർസെൻ എന്ന കഥാപുരുഷനാറെ എടുത്തുനോക്കുമ്പോൾ അവർ കഥാനായകനാമായിരിക്കുന്ന (ഇംഗ്ലീഷ്) നോവലുകളിൽ ഭൂരിഭാഗവും അവരുടെ പ്രേമപരാക്രമങ്ങളാകയാൽ അവരുടെ സ്വഭാവവണ്ണം പൂർണ്ണമായിട്ടുണ്ടെന്നു നമുക്കു പ്രഥമ ദൃഷ്ടിയിൽ തോന്നിപ്പോകും. പക്ഷെ ആയിരം പേജ് തിരിച്ച് പ്രേമപരാക്രമങ്ങൾ ഏഴതിയാലും ചിലക്കേവലം വ്യഥാവികാരപരഭാവമേ നിർമ്മിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ആർ ചാമ്പനങ്ങൾക്ക് ചിലപ്പോൾ ഒരു ഒരൈച്ചഞ്ചെന്നത്തോടു കിടനിൽക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. ഓർഡിയുടെ ശുഭപരിത നോവലുകളിൽ എല്ലാറരിലും കൂടി ഉള്ളതിനെക്കാൾ അധികം യഥാർത്ഥം (പ്രഞ്ചുനോവലായ) മാഡം ബൊവറിയുടെ ഒരു വശത്തുണ്ട്. നമ്മുടെ സാഹിത്യ കഥാപുരുഷന്മാരുടെ സാധാരണ സ്വഭാവഗുണങ്ങൾ നാം സംവൃണ്ണമായി വർണ്ണിക്കുകയും അതിസൂക്ഷ്മമായി അപഗ്രഥിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതോടുകൂടി നാം അവരുടെ പ്രേമജീവിതം മറയ്ക്കുകയോ, അല്പീകരിക്കുകയോ, ഉപേക്ഷിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നതിനാൽ അവർ ഏകപാശ്ചാത്യതയാലുക്കളായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട്, ഒരു സാധാരണ മനുഷ്യൻ തന്റെ കാമനിവൃത്തി സാധിക്കുകയും അവൻ ഒരു സജീവമനുഷ്യനാണെങ്കിൽ അവന്റെ ചിന്തകളിൽ ഒരു വലിയഭാഗം കാമനിവൃത്തിയെ സംബന്ധിച്ചു വ്യാകുലതയും ചെയ്യുന്നതിനാൽ, ആധുനിക (ഇംഗ്ലീഷ്) നോവലുകളിലെ കഥാപുരുഷന്മാർ യഥാർത്ഥ മനുഷ്യരായിട്ടല്ല, അവർ തല വീങ്ങിയവരും ഏകപാശ്ചാത്യതയായിട്ടാണു തീർന്നിരിക്കുന്നത്. അവരുടെ മത

വിശ്വാസങ്ങളും രാഷ്ട്രീയാഭിപ്രായങ്ങളും മത്സരക്കളികളിലുള്ള വാസനകളും അവരുടെ കാമവികാരശതകളെപ്പോലെ നിർദ്വന്ദ്വമായി വെട്ടിക്കുറയ്ക്കുന്നതായാൽ അവരുടെ സ്വഭാവഗുണങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ യോജിപ്പുവരുന്നതാണ്. ഇതുകിമിത്തം അവർ വാമനരായി പരിണമിക്കുമെങ്കിലും അവർ യഥാർത്ഥമനുഷ്ഠനായും കൂടി ഭവിക്കുകയും ചെയ്യും.

ഇംഗ്ലീഷും ഫ്രഞ്ചും നേരവലെഴുത്തു രീതികൾ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം മറ്റൊരു ഇംഗ്ലീഷ് നിരൂപകൻ ചുവടെ ചേർക്കുന്നപ്രകാരം അതിനിയുപയത്തിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. 'ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യകാരൻ സംഭോഗശൂന്യരഭാവത്തിൽ—ശരീരശാസ്ത്രസംബന്ധമായ ഏതിലേങ്കിലും—കൈവയ്ക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ ഫലം ഒരു ഹൃദ്യസാഹിത്യകാരന്റെ അതേ പ്രവൃത്തിയുടെ ഫലത്തെക്കാൾ അധികം അശ്ലീലവും ഭോഷകരവും ആയി ഭവിക്കുന്നു. ഇതിന് വളരെ രൂപീകരങ്ങളായ രണ്ടു കാരണങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നാമത്തേതു ഭാഷയാണ്. ഗുണമായാലും ശരി, ഭോഷമായാലും ശരി, ഈ വിഷയത്തിൽ യഥാർത്ഥവണ്ണങ്ങൾരീതിയ്ക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷ വശപ്പെടുന്നില്ല. അത് അനുകരിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരന് എത്രമാത്രം സമർത്ഥന; ഉദ്ദേശശുദ്ധിയുള്ളവനും, അറിവ് പ്രഭാണം ചെയ്യണമെന്നു ഖിചാരമുള്ളവനും ആയിരുന്നുവോ അയാൾക്ക് ഇംഗ്ലീഷ് വാക്കുകളുടെ അപരിഹാര്യമായ അസംസ്കൃതത്വവും ജ്ജപ്രകൃതിയും അസഭ്യതയും പ്രതിബദ്ധമായി നിൽക്കുന്നു. രണ്ടാമത്തെ കാരണം ഇംഗ്ലീഷ് നോവ

പെഴുത്തുകാരിൽ അല്പം ചിലർ മാത്രമേ അവരുടെ തൊഴിലിനെപ്പറ്റി നല്ല പ്രായോഗികജ്ഞാനമുള്ളതുള്ളതത്രെ. ഫ്രാൻസിസാകട്ടെ, സാഹിത്യരചന ഒരു കലയായിട്ടാണ്, ഒരു മാനുവൽ പ്രയാസമേറിയതുമായ കലയായിട്ടാണ്, സ്പ്രായമായി പരിഗണിക്കപ്പെട്ടവരുണ്ട്. അതിനാൽ തൊഴിലിൽ അതിനിപുണനും ഭാഷയുടെ പ്രത്യേക പ്രയാസങ്ങൾ പരിഹരിക്കേണ്ടി വരുന്നവനും ആയ ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യകാരൻ യഥാർത്ഥവണ്ണത്തിൽ വലിയ പരാജയം വന്നുപോകുന്നു. ഒട്ടവിലത്തേതും ഏറ്റവും പ്രധാനമായതുമായ കാരണം ഈ തരം കൃതികൾ രചിക്കുന്ന ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യകാരന്മാരിൽ പ്രായേണ ഏല്പാവതും അവരുടെ ജോലിക്ക് മനസ്സു അയോഗ്യമാണ് എന്നുള്ളതാണ്. ഒരു വിഷയത്തെപ്പറ്റിയും വ്യക്തമായി ചിന്തിക്കുവാൻ അവരോ അവരുടെ വായനക്കാരോ പരിശീലിച്ചിട്ടില്ല. കഠിനവും വ്യവസ്ഥിതവും ആയ ശിക്ഷണം ഇല്ലെങ്കിൽ ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് കാരന്റെ മനസ്സ് കഴങ്ങിയതാണെന്നും."

ഇംഗ്ലീഷ് നോവലിസം ഫ്രഞ്ച് നോവലിസം തമ്മിലുള്ള മറ്റൊരു വ്യത്യാസം തിബാഡെ എന്ന പ്രസിദ്ധ ഫ്രഞ്ച് സാഹിത്യനിരൂപകൻ ഇങ്ങിനെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. വിജയത്തിൽ കലാശിക്കുന്ന ഒരു ജീവിതത്തിന്റെ ചരിത്രമാണ് ഒരു ഇംഗ്ലീഷ് നോവലെന്നും, പരാജയത്തിൽ പരണമിക്കുന്ന ഒന്നിന്റെ ചരിത്രമാണ്

ഒരു ഹൃദയനോവലെന്ന്മാണ് ഇദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. പ്രസ്തുത ജന്മവും പരജന്മവും ഭൗതികമോ, ആത്മീയമോ ആയിരുന്നേക്കാമെന്നും ഇവിടെ പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. ജപ്പാനിലെ നോവലെഴുത്തരീതി ഹൃദയം, രാഷ്ട്രം ആഖ്യാനീകാരിയെയാണ് അനുകരിക്കുന്നതെന്നും ഈ അഖ്യായത്തിൽ പ്രത്യേകം സ്മരണീയമത്രെ. ബാല്യദശ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലാത്തതായ മലയാളം നോവലുകൾ ഇംഗ്ലീഷ് നോവലുകളെയാണ് മാതൃകകളായി സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നതും.

ക്രിസ്താബ്ദം ൧൮൪൦-ൽ ജനിച്ചു് മൗലാൻ-ൽ മരിച്ചവനും വിശ്വസാഹിത്യസമുച്ചയത്തിലെ ഉത്തമ നോവലെഴുത്തുകാരുടെ മുന്നണിയിൽ ഒരു ശാശ്വതസ്ഥാനം നേടിയ ദേഹവും അതിപ്രസിദ്ധരായ ഹൃദയനോവലെഴുത്തുകാരിൽ ഒരുവനാണു് ഗി ഡെമോപ്പസസ്. മോപ്പസാസിന്റെ ഭൂതന്മാരിൽ ഒരുത്തൻ അദ്ദേഹത്തെപ്പറ്റി എഴുതിയിട്ടുള്ള സ്മരണകളിൽ നിന്ന്, അദ്ദേഹത്തോടു അടുത്തിട്ടുള്ള എല്ലാവരും അദ്ദേഹത്തെ സ്നേഹിക്കുകയാണു ചെയ്തിരുന്നതു് എന്നു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. പരിഷ്കൃത സമുച്ചയത്തിലെ തലവനാൽ താലോലിക്കപ്പെട്ടവനും, അനേകം മഹിളാമണികളുടെ ആരാധനയ്ക്കു പാത്രീഭവിച്ചവനായ മോപ്പസാസിനു് ഏകാന്തജീവിതത്തിലായിരുന്നു പ്രതിപത്തി. സാമുദായികസമ്മേളനങ്ങളിൽ പങ്കുകൊള്ളുന്നതിനെക്കാൾ അധികം തന്റെ ഭൂതന്മാരാൽ ചുറ്റപ്പെട്ടു് സ്വഭവനത്തി

ലിരുന്ന് സമയം കഴിച്ചുകൂട്ടുന്നതിനാണ് മോപ്പാസ്സക്ക് ഇഷ്ടപ്പെട്ടിരുന്നത്. ശരീരദൈർഘ്യംകൊണ്ടല്ല അദ്ദേഹം അകാലചരമം പ്രാപിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കായികാഭ്യാസങ്ങളെപ്പറ്റി പ്രസ്തുത ഭ്രാന്തൻ വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത് കണ്ടാൽ അദ്ദേഹം ഒരു സാൻഡ്വിച്ച് ആണോ എന്നു തോന്നിപ്പോകും. മോപ്പാസ്സന്റെ അകാലമൃത്യുവിനു രണ്ടു കാരണങ്ങളുണ്ട്. തന്റെ ചുരുമുള്ള എല്ലാറ്റിനേയും നിരന്തരം സൂക്ഷ്മിരിക്കണം ചെയ്ത് അതു സാഹിത്യമായി സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ അദ്ദേഹം സദാ ഏല്പിട്ടിരുന്നു. ഇത് മോപ്പാസ്സന്റെ ജീവപ്ലാകതി ക്ഷയിപ്പിക്കുകയാണു ചെയ്തത്. മോപ്പാസ്സന്റെ പ്രണയ ജീവിതത്തിൽ സംഭവിച്ച ഇച്ഛാഭംഗമാണു മറ്റൊരു കാരണം. പ്രസ്തുതസംഭവം മോപ്പാസ്സു തന്നെ ചുവടെ ചേർക്കുന്നു പ്രകാരം വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നു:—“അന്നേകം അംശങ്ങളുള്ള ഒരു കുടുംബവുമായിട്ടാണ് ഞാൻ ആ സഞ്ചാരം തുടങ്ങിയത്. ഈ യാത്രക്കാരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഞാൻ വിവാഹം ചെയ്യുവാൻ നിശ്ചയിച്ചിരുന്ന സ്ത്രീയുമുണ്ടായിരുന്നു. കാര്യം തെറ്റി അവസാനിച്ചത് എങ്ങിനെയാണെന്ന് എനിക്ക് അറിയുവാൻ പാടില്ല. നിർഭാഗ്യവശാൽ വിദേശിയായ മറ്റൊരു സ്ത്രീയെക്കൂടി രണ്ടുപേരുടേയും ഇടയ്ക്കു വണുവീണു എന്നു മാത്രമേ എനിക്ക് അറിയാവൂ. ഞാൻ നിശ്ചയിച്ചിരുന്ന വിവാഹം ഇതുനിമിത്തം അവസാനിക്കുകയും ചെയ്തു..... നിർഭാഗ്യവശാൽ ഈ ലോകത്തിൽ സത്യസന്ധയായ ഒരു സ്കാരിയെ കൈശലക്കാരിയായ ഒരുത്തിക്ക് എളുപ്പത്തിൽ വെളിക്കുവാൻ സാധിക്കും.....” മോപ്പാസ്സു

സക്കിനെ ഉപദ്രവിച്ച അനേകം നാരിമാരെപ്പറ്റി പ്രസ്തുത സ്മരണകളിൽ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. ഇവരിൽ ഒരുത്തിക്ക് ആ വിശപ്പുണ്ടായിട്ടുണ്ട് “Vampire” അതായത്, രക്തം ഉഗ്രിക്കുകയാണെന്ന ഒരുതരം പിശാച്, എന്ന നാമം നൽകിയിരുന്നു. ഇവ എല്ലാ ദിവസവും ഫലമായി ഈ സാൻഡ്വോയ്ക്ക് ക്രമേണ നിദ്ര കറഞ്ഞുവരുകയും പിന്നെ ഉണക്കിയിട്ടുള്ള ലക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുകയും ചെയ്തു. ഒരു രാത്രി അദ്ദേഹം കത്തിയെടുത്തു തന്റെ കഴുത്തുകൊണ്ടുണ്ടായി. യജമാനന്റെ മുറിയിലേക്ക് ഓടിച്ചെന്ന പ്രസ്തുത ഭൃത്യൻ ഉടനെ അദ്ദേഹത്തെ ശുശ്രൂഷിച്ച് മരണത്തിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടുത്തി. രക്തത്തിൽ മുക്കിക്കിടന്നിരുന്ന മോപ്പസക്കിന്റെ മുഖിലായി പ്രസ്തുത “രക്തമുറിക്കുകയാണെന്ന പിശാച്”ന്റെ ഒരു കമ്പിസന്ദേശം തുറന്നു കിടന്നിരുന്നത് ആ ഭൃത്യൻ കാണുകയും ചെയ്തു. അപ്പീരേണ മോപ്പസക്കിന്റെ ഒരു മാനസികരോഗാസ്ത്രശാസ്ത്രത്തിലേയ്ക്കു മാറ്റം വരുത്തി വന്നു. അവിടെ കൂടി മാസം നീണ്ടുനിൽക്കുന്ന ശേഷം അദ്ദേഹം ഇഹലോകവാസം വെടിയുകയും ചെയ്തു.

തന്റെ ജീവിതപരാജയത്തിന്റെ രഹസ്യം മോപ്പസക്കു തന്നെ ഇക്കിടെർ മൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു:— “ഒരു കലാനിപുണൻ അത്യന്തവികാരങ്ങളുടേയും പ്രവൃത്തികളുടേയും അന്തർഗതങ്ങളിലുള്ള രഹസ്യങ്ങൾ ആരാഞ്ഞു കണ്ടുപിടിക്കാതെയിരിക്കുവാൻ കഴിയുന്നതല്ല..... അയാൾ തന്റെ സ്നേഹബന്ധങ്ങളിലല്ല, തന്റെ സാഹിത്യജോലിയിൽ

ലാണു മുക്കിയിരിക്കുന്നത്.....അയാൾ ഒരു സ്രീയെ സ്നേഹിക്കുന്നു എന്നു വരുങ്കിൽ, ഒരു ശവത്തെ ആസ്തിയിൽ വെച്ച് കീറി മുറിച്ച് പോസ്റ്റ് മാർട്ടം പരിശോധന നടത്തുന്നതുപോലെ അയാൾ അവളെ വ്യവഹരിക്കിച്ചു നിരീക്ഷണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യും. അവൾ പറയുന്നതും പ്രവർത്തിക്കുന്നതുമെല്ലാം തന്റെ നിരീക്ഷണഗ്രാസിലിട്ട് അയാൾ തുക്കിനോക്കുന്നു.”

“ആനന്ദവും, ആനന്ദപ്രതീക്ഷയും, കൈവശപ്പെടുത്തലും യഥാർത്ഥമായി എന്തിന് ഉണ്ടാകാതെയിരിക്കുന്നതിനു ഹേതുവെന്ത്? സാഹിത്യകാരന്മാരുടെ ദുഃഖത്തിന്നും ശക്തിക്കും ഒന്നുപോലെ കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള ജ്ഞാനദൃഷ്ടി എനിക്കുള്ളതാണ് ഇതിനു ഹേതു. എന്തിന് എല്ലാം മനസ്സിലാക്കുവാൻ കഴിയും. തന്മൂലം എന്നിൽ ജനിക്കുന്ന സങ്കടം കൊണ്ടാണ് ഞാൻ എഴുതുന്നത്.....ഞങ്ങളോട് അസൂയപ്പെടുകയല്ല, ഞങ്ങളോടു സഹതപിക്കുകയാണ് ലോകൻ ചെയ്യേണ്ടത്.... ഒരു സാഹിത്യകാരന് യാതൊരു കേവല വികാരങ്ങളുമില്ലതന്നെ. അയാൾ കാണുന്നതെല്ലാം, അയാളുടെ സന്തോഷങ്ങളും ആനന്ദങ്ങളും, സങ്കടങ്ങളും ഇച്ഛാഭംഗങ്ങളുമെല്ലാം, ഉടൻതന്നെ അയാളുടെ നിരീക്ഷണവിഷയങ്ങളായിത്തീരുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.”

മനുഷ്യശാസ്ത്രത്തിന്റെ മദ്ധ്യത്തിൽ ശാസ്ത്രത്തിനു (Science) പാശ്ചാത്യരുടെ ഇടയ്ക്കു പ്രാമുഖ്യം സിലിക്കുകയുണ്ടായി. സാഹിത്യത്തെയും ഇതു ബാധിക്കാതെയിരുന്നില്ല. തൽഫലമായി, അതുവരെ

സാഹിത്യകാരന്മാർ സ്വീകരിച്ചിരുന്ന ക്ലാസിക് (Classic) രീതിയും, റൊമാൻറിക്ക് (Romantic) രീതിയും ഉപേക്ഷിച്ച് "റീയലിസം" (Realism) അഥവാ സാദൃശ്യാത്മകത്വം, അഥവാ, ജീവിതം അതിസൂക്ഷ്മമായ യഥാർത്ഥസങ്കീർണ്ണം കലാസീമകളെ ലംഘിക്കാതെ വർണ്ണിക്കണമെന്നുള്ള നിഷ്ഠ, ലിഖിത സാഹിത്യകാരന്മാർ പരീക്ഷിക്കുകയും ചെയ്തു. സാഹിത്യവർണ്ണനയിൽ സത്യത്തെ മുൻനിർത്തിയിട്ടുള്ള ശാസ്ത്രരീതി അനുകരിക്കുന്നതിനാണ് "റീയലിസം" രീതി, അഥവാ, സാദൃശ്യാത്മകരീതി, അഥവാ, യഥാർത്ഥ വർണ്ണനാരീതി എന്ന അഭിധാനം സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ളത്. ശാസ്ത്രരീതിക്കു മുന്നേറ്റങ്ങളുണ്ട്. ഒന്നാമതായി, പക്ഷപാതരഹിത്യം, അതായത്, മാർഷ്വലിക് ആശയങ്ങളെ വിശദീകരിച്ച് യഥാർത്ഥകാര്യങ്ങളെ ബഹുമാനിക്കുന്ന മനസ്ഥിതി രണ്ടാമത്തെ ഗുണം അനുഭവൈകവാദിത്വം; അതായത്, അനുഭവജ്ഞാനമേ അതു പരമപ്രമാണമായി സ്വീകരിക്കുന്നുള്ളൂ. സിദ്ധാന്തരൂപവൽക്കരണത്തിൽ അത് യുക്തിയും, ഭാവനയും ഉപയോഗപ്പെടുത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും അനുഭവജ്ഞാനപരീക്ഷ കഴിഞ്ഞതിനുശേഷമേ ശാസ്ത്രം അതിനെ വകവയ്ക്കുന്നുള്ളൂ. മൂന്നാമതായി, ഒരു സൂത്രത്തെയോ, നിയമത്തെയോ പ്രമാണമാക്കി അതിന്റെ പരിധിയിൽ അതു കേവലം വർണ്ണനയിൽ വ്യാപരിക്കുന്നു. ഹ്യൂബ്ബറന്തത്തിസ് അതു മുതിരുന്നില്ലതാനും.

പ്രസ്തുത റീയലിസം, അഥവാ, യഥാർത്ഥ വർണ്ണനാരീതി അനുകരിച്ചിട്ടുള്ള നോവലുകൾക്ക്

ഉത്തമദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണു് മോക്ഷസങ്കടിന്റെ നോവലുകൾ. ഈ നോവലെഴുത്തരീതി സ്വീകരിച്ചിരുന്ന പ്രസിദ്ധ ഹ്രസ്വ ആഖ്യാതികാകാരന്മാരുടെ ഇടയിൽ മോക്ഷസങ്കടം, അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗുരുവായ ഫ്ലോബർട്ടും മാത്രമേ കളങ്കമറ്റ പ്രശോഭിക്കുന്നുള്ളൂ. ഇവർ രണ്ടുപേരും ശാസ്ത്രീയരീതിയുടെ മൗലികതത്താലായ സത്യത്തെ മുൻനിർത്തുന്നുണ്ടെങ്കിലും കലയുടെ സ്വീമകളെ അതിലംഘിക്കാതെയാണു് അങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നതു്. മോക്ഷസങ്കടിനു ശേഷമുണ്ടായ പ്രസിദ്ധ ഹ്രസ്വനോവലെഴുത്തുകാരനായ സ്റ്റോളം (Zola) യാകട്ടെ തന്റെ നോവലുകളിൽ കലാസ്വീമകളെ ചീശ്ണിച്ച് സത്യവും ശാസ്ത്രീയവുമായ വണ്ണനയും പ്രാമുഖ്യം നൽകുകയുണ്ടായി. ജീവിതത്തെ, പ്രത്യേകിച്ച് ജീവിതത്തിന്റെ അസുഖകരങ്ങളായ വശങ്ങളെ അതേരീതിയിൽ വണ്ണിക്കുവാനാണു് സ്റ്റോളം തുറുത്തതു്. സ്റ്റോളം സ്വീകരിച്ച ഭൂഷിച്ച റീയലിസ്റ്റിക് രീതിക്കു് അച്ചുരലിസ്റ്റിക് (Naturalistic) രീതി, അഥവാ, സ്വഭാവോക്തി എന്നാണു് സാഹിത്യകാരന്മാർ സംജ്ഞ നൽകിയിരിക്കുന്നതു്.

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ആദ്യമായി ചേർത്തിട്ടുള്ള 'കേരളകലകളും ഫ്യൂച്ചറിസവും' എന്ന ലേഖനത്തിൽ മുകളിൽ പ്രസ്താവിച്ച ക്ലാസിക്, റൊമാന്റിക്, റീയലിസ്റ്റിക് എന്നീ സാഹിത്യരീതികളുടെ സംക്ഷിപ്തമായ വിവരണം നൽകിയിട്ടുള്ളതിനാൽ അവയെ വീണ്ടും ഇവിടെ ആവർത്തിക്കുന്നില്ലെങ്കിലും പ്രസിദ്ധ ഇംഗ്ലീഷ് സാഹിത്യകാരനായ ജാൺ

ഗാൽസ്‌വർത്തി (John Galsworthy) രൊമാൻ‌വീ
സിസത്തിനും, റിയാലിസത്തിനും തമ്മിൽ ചൂണ്ടി
ക്കാണിച്ചിട്ടുള്ള വ്യത്യാസം മാത്രം ഇവിടെ ഉദ്ധ
രിച്ചുകൊള്ളട്ടെ. “റിയാലിസം എന്താണ്? ഒരു കലാകാരന്റെ സാങ്കേതികരീതി
യേയോ, അല്ല, അയാളുടെ മനസ്സിലിരിക്കേയോ,
അല്ല, ഇവ രണ്ടിനേയും കൂടിയോ, അല്ല ഇവ
രണ്ടുമല്ലാത്ത മറ്റൊരു വല്ലതീനേയുമോ, ഇവയിൽ
ഏതീനേയാണ് ഈ ചിലം വിവരിക്കുന്നത്? ദർ
ജനീവ് ഒരു റീയലിസ്റ്റാണോ? അദ്ദേഹത്തെക്കാൾ
അധികം മഹാനായ ഒരു കവിയും ഒരിക്കലും ഗദ്യ
കൃതികൾ രചിച്ചിരുന്നില്ല. മനുഷ്യരുടേയും, സാധ
നങ്ങളുടേയും യഥാർത്ഥ രൂപങ്ങളെ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ
കൊണ്ടുവരുന്നതിൽ അദ്ദേഹത്തെ വെല്ലുന്ന മറ്റൊരു
സാഹിത്യകാരനും ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഇബ്സനേയും
ടോൾസ്റ്റായിയേയുംകാൾ മികച്ച ആദർശവാദികൾ
(Idealists) ഒരിക്കലും ഉണ്ടായിട്ടില്ല. ഈ രണ്ടു
പേരേയുംകാൾ തങ്ങളുടെ കലാപാത്രങ്ങളെ യഥാർത്ഥ
മനുഷ്യരാക്കുന്നതിന് അധികം ശ്രമിച്ചവർ മറ്റൊരു
മില്ലെന്നും പറയാവുന്നതാണ്. ഇവർ റീയലിസ്റ്റ്സ്
ആണോ? ഡാസ്റ്റോവ്സ്കിയെക്കാൾ അധികം
വിചിത്രഭാവനയോടു (Fantastic) കൃതികൾ രചി
ച്ചിട്ടുള്ളവരും, അദ്ദേഹത്തെക്കാൾ അധികം സൂക്ഷ്മ
മായി യഥാർത്ഥ രംഗങ്ങളെ വർണ്ണിച്ചിട്ടുള്ളവരുമായി
ആരുമൊന്നു കാണുകയില്ല. ഇദ്ദേഹം ഒരു റീയ
ലിസ്റ്റാണോ?..... റിയാലിസം, റീയലിസ്റ്റിക്
എന്നീ പദങ്ങൾ ഒരു സാങ്കേതികരീതിയെല്ല

ഇന്ന് സൃഷ്ടിക്കുന്നത് എന്താണ് എന്റെ അഭിപ്രായം. ഈ സാങ്കേതികരീതിക്കു നാച്ചുറലിസം (Naturalism), നാച്ചുറലിസ്റ്റിക് (Naturalistic) (സ്വഭാവവാദം) എന്ന പദങ്ങളാണ് അധികം യോജിക്കുന്നത്. റിയാലിസം, റൊമാൻറിസിസം എന്നീ പദങ്ങൾ ഭാവനാശക്തിയെ സംബന്ധിച്ചുള്ള വ്യത്യസ്തങ്ങളായ മൂല്യ കറിക്കുന്നത്. റൊമാൻറിസിസത്തിനു വേണ്ടിത്തോളം ഭാവനാശക്തി റിയാലിസത്തിനും കൂടിയേ തീരൂ. എന്നെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഒരു റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരൻ നാച്ചുറലിസ്റ്റിക്ക് സാങ്കേതികരീതി സ്വീകരിച്ചു മതിയാവൂ എന്ന് നിർബന്ധമില്ല. അയാൾക്ക് കാവ്യരീതിയിലോ, ആശ്ചര്യകരരീതിയിലോ, വിചിത്രഭാവനാശക്തിയിലോ (fantastic), ഇമ്പ്രഷണിസ്റ്റിക് (Impressionistic) രീതിയിലോ, റൊമാൻറിക് രീതിയൊഴിച്ചു മറ്റേതെങ്കിലും രീതിയിലോ എഴുതാവുന്നതാണ്. ഒരു റീയലിസ്റ്റായിരിക്കണമെന്നോളം കാലം അയാൾക്ക് റൊമാൻറിക് രീതിയിൽ എഴുതാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല. തന്നെയും, അന്യരേയും പ്രബുദ്ധരാക്കുന്നതിനു (enlighten) ഉദ്ദേശത്തോടുകൂടി ജീവിതം, സ്വഭാവം, ചിന്ത എന്നിവയെ യഥാർത്ഥമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന തത്വത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുന്നതിൽ മനസ്സ് കേന്ദ്രീകരിച്ചിട്ടുള്ള കലാകാരനെയാണ് റീയലിസ്റ്റ് എന്ന പദം വിവരിക്കുന്നത്. ഒരു റൊമാൻറിക് കലാകാരനാകട്ടെ, തന്നെയും അന്യരേയും ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നതിനായി (Delight) ഒരു കഥയേയോ, വിധാനത്തേയോ (design), കെട്ടിച്ചു

യൂണിറ്റിൽ മാത്രം മനസ്സ് കേന്ദ്രീകരിക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ഒരു കലാകാരന്റെ തന്റെ കൃതിയുടെ രചനയ്ക്കു മുമ്പ് പിടികൂടിയിരുന്ന മനോഭാവത്തെ മാത്രമാണ് ഈ പദങ്ങൾ വിവരിക്കുന്നത്. ഈ രണ്ടുതരം കലാകാരന്മാർക്കും അവർക്ക് ബോധിച്ച രൂപം — നാച്ചുറലിസ്റ്റിക്കോ, വിചിത്രഭാവനാപരമോ (Fantastic), കാവ്യപരമോ, ഇമ്പ്രഷണിസ്റ്റിക്കോ ഏതായാലും തരക്കേടില്ല — ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. എന്തെന്നാൽ ഒരു കലാകാരന്റെ കൃതിയുടെ രൂപത്തെ ആസ്പദമാക്കിയല്ല, പിന്നെയോ, അയാളുടെ കലാപരമായ ഉദ്ദേശത്തെയും ഭാവത്തെയും ആസ്പദമാക്കിയാണ് അയാൾക്ക് ഈ രണ്ടു സംജ്ഞകളിൽ ഏതെങ്കിലും ഒന്നു നാം നൽകുന്നത്. തങ്ങളെ രസീപ്പിക്കുന്നതിന് പകരം തങ്ങളെക്കൊണ്ടു ചിന്തിപ്പിക്കുന്നതിനായിത്തന്നെ കലാസൃഷ്ടിക്കുള്ള ദൂരത്തു വലിച്ചെറിയുന്നു കാര്യമാളുകൾക്കു (Men of action) ഭൂരിപക്ഷമുള്ള ലോകത്തിൽ ആനുഭവിക്കുന്നതു പ്രാഥമിക ഉദ്ദേശമാക്കിയിട്ടില്ലാത്തവരായ റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാർക്കു ഇതുവരെ പേണ്ടവിധത്തിലുള്ള ജനരഞ്ജന നേടുവാൻ സാധിച്ചിട്ടില്ല. ഇപ്പോൾ തന്നെ ഖുണ്ണമായി പ്രയോഗിച്ചു തുടങ്ങിയിട്ടുള്ള ശക്തിയുടനലായി പ്രയോഗിച്ചാൽ മാത്രമേ ചിന്തിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ചിന്ത അന്തർദർശനം (Introspection) ഉണ്ടാക്കുന്നു. അന്തർദർശനം അസുഖം ജനിപ്പിക്കുകയും പ്രവൃത്തിയെ വിരല്ലപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു, ഒരു റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്റെ ഉദ്ദേശം ആനുഭവിക്കുന്നതിനെ

ക്കാൾ പ്രബോധിപ്പിക്കുന്നതാണെന്നു പറഞ്ഞതു കൊണ്ട്, ഒരു യാത്രികപാത്രത്തിനു തുല്യം അയാൾ തന്നെ ആനന്ദിപ്പിക്കുന്നില്ലെന്ന്. അത്ഥമാകുന്നില്ല. അയാൾ മനഃപൂർവ്വം ആ ഉദ്ദേശത്തോടുകൂടി പുറപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നു ഉള്ള ലോകരീതി ഒരു വലുതായ വിഭാഗത്തെയും അയാൾ രസിപ്പിക്കുന്നുമുണ്ട്. എന്തെന്നാൽ, കലയുടെ ഉദ്ദേശവും പരീക്ഷണമാർഗ്ഗവും എല്ലാത്തോഴും ആദ്യോൽപ്പത്തിയുടെ, വ്യക്തിപരമല്ലാത്ത വികാരത്തിന്റെ, ഉദ്ദീപനം ആണെന്നു സമ്മതിക്കുന്നതായാൽ, മനുഷ്യരെ, ഏറക്കുറവു ശരിയായി, രണ്ടു തരക്കാരായി വിഭജിക്കാമെന്നുള്ള സംഗതി ഞാൻ മറന്നുപോകുന്നു എന്നു പറയാവുന്നതാണ്. കലയുടെ സാന്നിദ്ധ്യത്തിൽ തങ്ങളുടെ ബുദ്ധിശക്തി സജീവമായി പ്രവർത്തിക്കാതെയിരിക്കുന്നവരും, തങ്ങളുടെ വികാരങ്ങളെ ഇളക്കുന്നതിനു പ്രാർത്ഥനയായി ആ ബുദ്ധിശക്തിക്ക് ഉന്മേഷമുണ്ടാകണമെന്ന് നിബന്ധിക്കാത്തവരുമാണ് ആദ്യത്തെ തരത്തിലുള്ളവർ. രണ്ടാമത്തെ തരക്കാർ ചിന്താശീലമുള്ളതുകൊണ്ട് ഒരു കലാസൃഷ്ടി തങ്ങളുടെ വികാരങ്ങളെ ഉത്തേജനം ചെയ്യുന്നതിനു മുമ്പ് അതിൽ പ്രബോധനപരമായ ഒരു ഗുണമുണ്ടെന്നു കണ്ടു തീരുമ്പോൾ അവർ നിർബന്ധിക്കുന്നു. ഒരു റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്റെ കൃതിയുടെ വായനക്കാർ ഈ ഒടുവിൽ പറഞ്ഞതരം മനുഷ്യരാണ്. ഒരു റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരന്റെ വായനക്കാരുടെ സംഖ്യ ഇതിൽ വളരെ അധികമായിരിക്കും. ഇവർ ആദ്യത്തെ തരം മനുഷ്യരായിരിക്കുന്നതാണ്. റീയ

ലിസം, റൊമാൻസ് എന്ന ഈ വിഭജനമാണ് സകല കലകളിലും കാണുന്ന പ്രധാന ഭിന്നിപ്പ്. ഈ രണ്ടു മാറ്റങ്ങളിൽ ഏതെങ്കിലും ഒന്ന് അതിന്റെ കലർപ്പു ചേരാത്ത രൂപത്തിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള കലാകാരന്മാരെ കണ്ടുപിടിക്കുവാൻ പ്രയാസമാണ്. ശുദ്ധ റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാകാൻ നിശ്ചയിച്ചു കലാസൃഷ്ടികൾ രചിക്കുന്നവനിൽ പോലും റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരന്റെ ഒന്നിലധികം ലക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടായിരിക്കും. നേരേമറിച്ചും സംഭവിക്കുന്നതാണ്. ഗൈഡോ റെനി, ഖാരോ, ലെയിററൺ എന്നിവർ ഏറ്റക്കുറേ ശുദ്ധ റൊമാൻറിക്ക് ചിത്രമെഴുത്തുകാരാണ്. റെംബ്രാണ്ട്, ഹോഗാത്ത്, മാനേ (Manet) എന്ന ചിത്രമെഴുത്തുകാർ ഏറിയകൂറും ശുദ്ധ റീയലിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തുകാരുമാണ്. ബോട്ടി സെല്ലി, ടിഷ്യൻ, റാഫേൽ എന്നിവരെ ഈ രണ്ടു രീതികളും കൂട്ടിച്ചേർത്തിട്ടുള്ള ചിത്രമെഴുത്തുകാരായി പരിഗണിക്കാം. ഡൂമ (അല്ലൻ), സ്കാട്ട് എന്നീ നോവലെഴുത്തുകാർ നിശ്ചയമായി റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരന്മാരും, ഫ്ലാബർട്ട്, ടോൾസ്തായി എന്നീ നോവലെഴുത്തുകാർ നിശ്ചയമായി റീയലിസ്റ്റ് കലാകാരന്മാരുമാകുന്നു. ഡിക്കൻസും കെർവാൻറീയും രണ്ടു രീതികളും കൂട്ടിക്കലർത്തിയവരാണ്. കീറ്റ്സ്, സ്പിൻഡേൺ എന്നീ കവികൾ റൊമാൻറിക്ക് കലാകാരന്മാരും, ബ്രൗണിക്കും, വിരറ്റ് മാനും റീയലിസ്റ്റിക്ക് കവികളുമാകുന്നു. ചേക്സ് പീയരും ഗേറേയും രണ്ടു രീതികളും കൂട്ടിക്കലർത്തിയിരുന്നു."

വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു ഒന്നാമതൻ നോവലെഴുത്തുകാരനെന്നു പേരു മാത്രമല്ല മോപ്പ്സാന്റെ കൗസ്തൂഭമാക്കിയിരിക്കുന്നത്. വിശ്വസാഹിത്യ രീതിലെ രണ്ടു അതുല്യരായ ചെറുകഥയെഴുത്തുകാരിൽ ഒരാൾ കൂടിയാണ് മോപ്പ്സാന്റെ. ശേഷിച്ച വിശ്വ വിശ്രുതനായ ചെറുകഥയെഴുത്തുകാരൻ അന്റോൺ ചെക്കോവ് എന്ന രഷ്യനാണ്. റീയലിസ്റ്റിക്ക് രീതിയിലാണ് മോപ്പ്സാന്റെ തന്റെ അസംഖ്യം ചെറുകഥകളിൽ ഭൂരിഭാഗവും രചിച്ചിട്ടുള്ളത്. ലോകസാഹിത്യങ്ങളിലെ ചെറുകഥകൾ എല്ലാറ്റിന്റേയും മുന്നണിയിൽ നിൽക്കുന്നതാണ് മോപ്പ്സാന്റെ "ഒരുണ്ടക്കൊഴുപ്പ്" എന്ന് ഒരു നിരൂപകൻ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളതും ഇവിടെ സ്മരണീയമത്രെ.

മോപ്പ്സാന്റെ സാഹിത്യനിലയും രീതിയും മറ്റും ഒരു പ്രമുഖസാഹിത്യനിരൂപകനായ ഫാ. ഗോപ (F. G. G. G.) വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത് ചുവടെ ചേർത്തുകൊള്ളുന്നു:—

യഥാർത്ഥവണ്ണകർ (റീയലിസ്റ്റ്സ്) ആയ നോവലെഴുത്തുകാരിൽ കലത്തെ സംബന്ധിച്ച പ്രത്യക്ഷത്തിൽ ഒട്ടവിലത്തവനായ അദ്ദേഹം അങ്ങനെയും ചേർപ്പു ചേർത്തതവനായ ഒരു യഥാർത്ഥവണ്ണകനാണ്. തന്റെ അതിയായ കലാവൈശിഷ്ട്യം നിമിത്തം അദ്ദേഹം തന്നെ അറക്കരിക്കുന്നത് പ്രയാസമാക്കിത്തീർത്തിട്ടുണ്ട്. യഥാർത്ഥവണ്ണകരിൽ വെച്ച് ഏറ്റവും അഗ്രഗണ്യൻ അദ്ദേഹമത്രെ. മോപ്പ്സാന്റെ ഒരു പദ്ധതിയോ, നിരൂപണശക്തിയോ,

പാണ്ഡിത്യമോ ആശയബാഹുല്യമോ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. കാര്യങ്ങൾ കാണുന്നതിനും താൻ കണ്ടവയുടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്നതിനും മാത്രമായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം ജനിച്ചിട്ടുള്ളത്. എന്നാൽ അതുകൊണ്ടുതന്നെ സമ്പൂർണ്ണതയോടും അത്യന്തം സൂക്ഷ്മതയോടും കൂടിയാണ് അദ്ദേഹം കാര്യങ്ങൾ നിരീക്ഷണം ചെയ്തിരുന്നതും. വായനക്കാരന്റെ ആനന്ദവും, ആശ്ചര്യവും ജനിപ്പിക്കത്തക്കവണ്ണം അത്ര സൂക്ഷ്മതയോടും വികാസത്തോടുംകൂടിയാണ് അദ്ദേഹം താൻ കണ്ടതു ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നതും. ഭാവങ്ങൾ ഗ്രഹിച്ച്, അവയെ സാധാരണ ദൃഷ്ടിയിൽ ആ മൂലഭാവങ്ങൾക്കു ഉള്ളതായി തോന്നിയിട്ടില്ലാത്തതായ അധിക തേജസ്സോടുകൂടി കറഞ്ഞ പരിധിയിൽ സൂചകമായി അദ്ദേഹം പ്രതിബിംബിപ്പിച്ചു. സമ്പൂർണ്ണമായി പ്രതിബിംബിക്കുന്ന ഒരു കണ്ണാടിയാണ് ഒരു നോവൽ. എന്നുള്ള സ്റ്റൈൽഡലിന്റെ നോവൽവിവരണം ഇത്രമാത്രം പൂർണ്ണമായി മനോരമത്തരം പ്രവൃത്തിയിൽ അനുകരിച്ചിട്ടില്ല. ജീവചരിത്രം എഴുതാതെ കണ്ട് തന്റെ ജീവിതത്തെ പടിപ്പട്ടിയായി വെളിപ്പെടുത്തത്തക്കവണ്ണം അത്ര അധികമായി അദ്ദേഹം പ്രസ്തുത കലാരീതി അനുകരിച്ചിരുന്നു. ഉദാഹരണമായി, "ഒരു സ്ത്രീയുടെ ജീവിതം" എന്ന നോവൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നോർമൻ ജമ്മുവിയും അവിടുത്തെ ഗ്രാമീണരേയും പ്രതിബിംബിപ്പിച്ചു. "പൈതൃകധനം" എന്ന നോവൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഓട്ടോമനികജീവിതം വർണ്ണിച്ചു. ആവേശപ്രദമായ ഒരു പ്രസിദ്ധ കളിസ്ഥലത്തു താൻ താമസിച്ചിരുന്ന

തിന്നെയുമാണ് 'മെൽണ്ട്' ആരിയോൾ' വണ്ണിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽവെച്ച് അത്യന്തമായ * 'കോമുകൻ' (Bel Ami) താൻ കരേക്കാലം നിവസിച്ചിരുന്ന പാരീസ് പട്ടണത്തിലെ, സ്രീകളുടെ മേലുള്ള സ്വാധീനമുഖേന വിജയം നേടുന്ന തത്വനിഷ്ഠാർഹിതരായ അവിവാഹിതപുരുഷന്മാരെ ചിത്രീകരിച്ചു. "സോദയനായ കഷ്ടകൻ", "ദുഷ്ടനായ കഷ്ടകൻ" എന്നീ രണ്ടു നോവലുകളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കലാരീതിക്കു നല്ല ഉദാഹരണങ്ങളാണ്. "മരണതുല്യം ബലം", "നമ്മുടെ ഹൃദയം" എന്നു രണ്ടു നോവലുകൾ പരിഷ്കൃതസമുദായത്തിനു മദ്ധ്യേയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവിതമാണു വണ്ണിക്കുന്നത്. യഥാർത്ഥവണ്ണനാരീതിയിലുള്ള അസംഖ്യരായ ചെറുകഥകളും അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ചില റൊമാൻസികു ചെറുകഥകളും അദ്ദേഹം രചിക്കാതിരുന്നിട്ടില്ല.

"താൻ സ്വീകരിച്ചിരുന്ന സാഹിത്യവിശ്വാസം വിവരിക്കുവാൻ വല്ലവരും അദ്ദേഹത്തോടു് അപേക്ഷിക്കുകയാണെങ്കിൽ അദ്ദേഹം അതു് ഇങ്ങനെ വിവരിക്കും, സത്യമാണു ലാവണ്യം, സൂക്ഷ്മമായും, സമ്പൂർണ്ണമായും, പ്രകടമായും നീരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നതും, യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ സങ്കരവും കഴങ്ങിയതുമായ അവസ്ഥയിൽനിന്നു് അംശാശമായി പിരിച്ചെടുത്തു വായനക്കാരുടെ മുമ്പിൽ വയ്ക്കപ്പെടുന്നതും

* ഇതു് ഇപ്പോഴത്തെ മലയാളത്തിലേയ്ക്കു് തർജ്ജിമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

അയ യാഥാർത്ഥ്യമാണ് സത്യം. ഇത്രയുള്ളത് ചിത്രങ്ങളും, ഡ്രായിങ്ങുകളും, അവയുടെ സൃഷ്ടികർത്താവായ കലാനിപുണന്റെ മനോഭൂമിയുടെ ഫലങ്ങൾ. മാത്രം കാണികൾക്കു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നതിനാൽ, പ്രസ്തുതരീതിയിൽ അവ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്നതുകണ്ടു അത്ഭുതപ്പെടുവാൻ വകയില്ല. എന്നാൽ നോവലുകളാകട്ടെ, അവയുടെ കഥാപുരുഷന്മാരുടെ ബാഹ്യ പ്രകൃതിയും, പ്രവൃത്തികളും, അവയുടെ കാരണങ്ങളും കാണിച്ചു തീരൂ. മനശ്ശാസ്ത്രരഹിതം ഒരു നോവലിനേയും സൃഷ്ടിക്കാവുന്നതല്ല. ഇതാണ് മോപ്പ്സാങ്ങിന്റെ കലാരീതിയിൽ അത്ഭുതകരമായിരിക്കുന്നത്. തന്റെ കഥാപുരുഷന്റെ പ്രവൃത്തികളുടെ രഹസ്യപ്രേരണാശക്തികൾ പരിശോധിക്കുവാനായി അവനെ അംശാശ്മമായി പിരിച്ചെടുത്തു നോക്കേണ്ടതായ അപശ്വാം അദ്ദേഹത്തിനു പരാതിരിക്കത്തക്കവണ്ണം, അത്ര സൂക്ഷ്മമായി അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുകയും, ജീവിതത്തിൽനിന്നു താൻ എടുത്ത കഥാപാത്രം അത്ര വ്യക്തമായി അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിൽ പതിയുകയും ചെയ്തിരുന്നു. അദ്ദേഹം അയാളെ തുടൻ നിരീക്ഷണം ചെയ്യും. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിൽനിന്നു മോപ്പ്സാങ്ങ് നിരീക്ഷണം ചെയ്തു ഉടനെതന്നെ കുറിച്ചെടുത്തവയായ ആ കഥാപാത്രത്തിന്റെ ചില പ്രവൃത്തികൾക്കു അനുസരണമായി അവൻ പ്രവർത്തിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുകയും ചെയ്യും. പ്രസ്തുത അനുസരണം സമ്പൂർണ്ണമായതിനാൽ, ഗ്രന്ഥകർത്താവിനു അവനെ കീഴി മുറിച്ചു അംശാശ്മമായി എടുത്തു നമ്മെ അവന്റെ അന്തർയന്ത്രത്തെ

കാണിച്ചതരേണ്ട ആവശ്യമില്ലാതിരിക്കത്തക്കവണ്ണം അത്ര അകൃത്രിമമായും, യുക്തിപൂർവ്വമായും, വിശ്വാസ ജനകമായും, യഥാർത്ഥമായും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാ പാത്രങ്ങൾ നമ്മുടെ മുമ്പിൽ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നുണ്ട്. ഇങ്ങനെ ചെയ്യുവാൻ അദ്ദേഹം ഒരിക്കലും വിചാരിച്ചിരുന്നില്ല. ഒരു പക്ഷെ, ഇങ്ങിനെ ചെയ്യുവാൻ അദ്ദേഹം ശക്തനല്ലായിരുന്നിരിക്കാം. അതുകൊണ്ട് മോപ്പ്സാങ്ങിന്റെ കൃതികളിൽ സന്മാഗ്ദപരമായ അപഗ്രഹണം ഒരിടത്തും കാണുന്നില്ല. യഥാർത്ഥ ജീവിതത്തിലെ മനുഷ്യരെപ്പോലെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥാപാത്രങ്ങൾ പ്രവർത്തിക്കുകയും, സംഭാഷണം ചെയ്യുകയും ചെയ്യുന്നത്. ഒരു അടിയും പിഴുവയ്യും തടവുമായ ഒരു ജീവശാലനഗ്നാസ്രജ്ഞൻ അവരെ സൃഷ്ടിച്ചു. എന്ന് തോന്നത്തക്കവണ്ണം അത്ര യഥാർത്ഥമായിട്ടാണ് അദ്ദേഹം അവരെ നിർമ്മിച്ചിരുന്നത് എന്ന് കണ്ടുപിടിക്കുവാനായി അവരെ അപഗ്രഹിക്കേണ്ട ഭാരം വായനക്കാരിലാണ് വിട്ടുന്നത്.

“ജീവിതം മനുഷ്യിലാക്കുക” എന്ന് പറയുന്നതിന്റെ അർത്ഥം ഇതാണ്. ഏറെയും മഹാനായ പ്രതിഭാസവുമാകട്ടെ മാത്രമേ ഈ നൈസർഗ്ഗിക ഗുണം, ഈ അനുപമശക്തി ഉണ്ടായിരിക്കുകയുള്ളൂ. ഇത് ഉണ്ടായിരുന്നാൽ ഇതു മാത്രം മതി; മറ്റൊന്നിന്റെയും ആവശ്യമേ ഇല്ല. അതിനാൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ നോവലുകളോട് താരതമ്യപ്പെടുത്തി നോക്കിയാൽ (ഫ്ലോബർട്ടിന്റെ) മോഡർണി

വരി' *(Madam Bovary) ഒഴികെയുള്ള മറ്റൊരാൾ നോവലുകളും കൃത്രിമസൃഷ്ടികളും, അത്യധികങ്ങളായ സങ്കടകരപ്രയത്നങ്ങളുടെ ഫലങ്ങളും ആണെന്നു തോന്നുകയുള്ളു. ഓരോ ഘട്ടത്തിലും തങ്ങളുടെ കഥാപാത്രങ്ങൾ അങ്ങനെ പ്രവർത്തിച്ചത് എന്തുകൊണ്ടാണെന്നും, ഇങ്ങനെ പ്രവർത്തിക്കാതെ ഇരുന്നാൽ എന്തു കാരണത്താലാണെന്നും തങ്ങളേയും വായനക്കാരേയും പറഞ്ഞു മനസ്സിലാക്കേണ്ടതായ ആവശ്യം കണ്ടുവരായ അലംഗ്രന്ഥകർത്താക്കന്മാരും, അലംനിരൂപകരും ആയ മനുഷ്യരാണ് ഇതരനോവലുകൾ രചിച്ചിട്ടുള്ളതെന്നു തോന്നും. അതിന്റെ അർത്ഥം വേണ്ട കാരണങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കാം. രണ്ടു പുരുഷന്മാർ തമ്മിൽ പെട്ട ഗ്രന്ഥകർത്താക്കന്മാർക്ക് ഇതിന്റെ ആവശ്യകതയിൽനിന്ന് രക്ഷപ്പെടുവാൻ സാധിക്കുന്നതാണ്. ജോർജ് സാൻഡ് തന്റെ സാഹിത്യജീവിതത്തിന്റെ പ്രാരംഭത്തിൽ ചെയ്തതുപോലെ സമ്പൂർണ്ണമായി ഭാവനാജാലങ്ങളിൽ ചുരിക്കുന്നവരും, (അതായത് തനിക്ക് റൊമാൻവിക്ക് നോവലെഴുത്തുകാർ), തങ്ങളോട്, ജീവിതവും നീങ്ങളും എന്നു രണ്ടു പേരിലും വെച്ച് ആരാണു മറ്റേതിനെ പുകർത്തി എടുത്തത്? എന്ന് അന്യർ ചോദിക്കത്തക്കവണ്ണം, യാഥാർത്ഥ്യത്തിൽ അല്പം ജീവിച്ചു, യാഥാർത്ഥ്യത്തെ തങ്ങളിൽ ജീവിപ്പിച്ചു; അതിൽ നിമഗ്നരായവരും (അതായത് തനിക്ക് റീയലിസ്റ്റിക്ക് നോവലെഴുത്തുകാർ) ആണു പ്രസ്തുത രണ്ടു തരക്കാർ."

* ഇത് "പ്രണയരംഗം" എന്ന പേരിൽ മിസ്റ്റർ നാരായണൻ ഇളയത്, ബി. എ., ബി. എൽ, മലയാളത്തിലേയ്ക്കു തർജ്ജിമ ചെയ്തിട്ടുണ്ട്.

ഇന്നത്തെ സാഹിത്യനിരൂപകരുടെ മുന്നണിയിൽ നിൽക്കുന്ന സുപ്രസിദ്ധനായ 'ഇറാലിയൻ നിരൂപകൻ' ബെനെഡിക്റ്റോ ക്രോസെ! മോപ്പ്സാന്റെ പരഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ ചില ഭാഗങ്ങൾ ചുവടെ ചേർത്തുകൊള്ളുന്നു:— 'ആധുനിക കവികളിൽ ആരെങ്കിലും 'നിഷ്പാടകവി' എന്ന നാമം പ്രത്യേകിച്ചു അർഹിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അയാൾ പാരിസ്സുകാരിൽപെട്ട പാരിസ്സുകാരനും, ഉദാരമതിയും, കമ്പുതിക്കാരനും, വിദ്യഷുകനും, ഹാസ്യരസപ്രധാനമായ കഥയെഴുത്തുകാരൻ ഗി ഡെ മോപ്പ്സാന്റെ ഒന്നാണെന്നാണ് എനിക്കു തോന്നുന്നത്. തന്റെ പ്രത്യേക രീതിയിലാണ് അദ്ദേഹം തന്റെ നിഷ്പാടകയും നിരപരാധിതപവും പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. മനുഷ്യരുടെ ആദ്ധ്യാത്മികതപം, യുക്തി, സത്യത്തിലും മനുഷികശുദ്ധിയിലും നിഷ്പന്നമായ കർത്തവ്യബോധത്തിലും ജീവിതത്തിൽ മതവിശ്വാസത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യത്തിലുമുള്ള വിശ്വാസം, മേൽ പറഞ്ഞവയുടെ വളർച്ചയും, ജീവനും വേണ്ടതായ ആത്മീകവും മനുഷികവുമായ മത്സരങ്ങൾ എന്നിവ മോപ്പ്സാന്റെ സ്പർശിച്ചിട്ടുപോലുമില്ല. ഇന്ദ്രിയ പ്രലാനത്തെ മോപ്പ്സാന്റെ അദ്ദേഹം സൂക്ഷകയുടെ ദുഃഖിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സുഖം അനുഭവിക്കുന്നതിനെക്കാൾ അധികം അദ്ദേഹം സങ്കടപ്പെടുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഇവ രണ്ടും ഐന്ദ്രിയങ്ങളായ അനുഭവങ്ങളെ... അദ്ദേഹം ഒരു കവിയാണ്. തന്റെ ഔദ്യോഗികതയിൽ രചിച്ചതായ കവിതകളിൽ ഉള്ളതിലധികം കാവ്യരസം അദ്ദേഹത്തിന്റെ ശല്യ

കഥകളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. . . . ഭൗതികതപവും ഐശ്വര്യതപവും മാത്രമേ മോപ്പസാങ്ങിന് അറിയാവൂ എങ്കിലും, ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ സങ്കോചങ്ങളേയും ഭൗതികവസ്തുവിന്റെ അവ്യക്തങ്ങളായ ഉത്രാസങ്ങളേയും മാത്രമേ അദ്ദേഹം വർണ്ണിക്കുന്നുള്ളൂ എങ്കിലും, തന്റെ വർണ്ണനകളിൽ അദ്ദേഹം ചെലുത്തുന്ന പക്ഷാത്ഥനിഷ്ടമായ (objective) യാഥാർത്ഥ്യംകൊണ്ട് അദ്ദേഹം വേദനയും, അനുകമ്പയും, വെറുപ്പും ഉള്ളവർക്കി, സാമ്പ്രദായികാഭിരുചിയിന്റെ സാന്നിദ്ധ്യവും, ഹൃദയസ്പർശവും, ചിരിയും മുഖേന ബലിശക്തിയുടെ മേന്മയും, ഏകാന്തതയുടെ ബോധവും, നൈരസ്യവും ജനിപ്പിച്ചു. മതവിശ്വാസത്തിന്റെ ആവശ്യവും അദ്ദേഹം തന്റെ കൃതികളിൽ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. തന്റെ സമകാലീനരായ ഹെഞ്ചുകലാ നിപുണരിൽ നിന്ന് ടോൾസ്റ്റോയ് മോപ്പസാങ്ങിനെ വേർതിരിച്ചു അദ്ദേഹം യാഥാർത്ഥ്യമായി സമ്പാദ്യതപങ്ങളെ പഠിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിനു കാരണം എന്തിന്നു മനസ്സിലായിട്ടുണ്ട്. ഫലത്തിൽ മോപ്പസാങ്ങ് സമ്പാദ്യബോധമാണു ജനിപ്പിക്കുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അക്രമം നിറഞ്ഞ കഥകൾ, അദ്ദേഹം ഒരു കവിയാകയാൽ, ആത്മശുദ്ധിയുടെ ഒരു സ്വാഭാദർശനത്തിൽ ഉളവാക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്.”

മോപ്പസാങ്ങിന്റെ സ്മരണകൾ സെയിൻസ് സ്പെറി എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് നിരൂപകൻ ചുവടെ ചേർക്കുന്ന പ്രകാരം മൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നു:—

മോപ്പുസങ്കടത്തിന്റെ വണ്ണനാവൈഭവത്തിന്റെ സു
 വ്യക്തതയും യഥാർത്ഥ്യവും സവസമ്മതമത്രെ. അദ്ദേ
 ഹത്തിന്റെ സാഹിത്യനിരീക്ഷണങ്ങളുടെ സ്വഭാ
 വത്തെക്കുറിച്ച് പരാതി ഉള്ളതല്ലാതെ, ആ സാഹി
 ത്വനിരീക്ഷണം അന്യരെ ഗ്രഹിപ്പിക്കുന്നതിന് അ
 ദ്ദേഹത്തിനു സാധിച്ചിട്ടില്ലെന്നുള്ള കുറവും ഒരുത്തരും
 അദ്ദേഹത്തിൽ ആരോപിക്കുന്നതല്ല. നൈസർഗ്ഗിക
 മായിട്ടും, അത്യഗ്രന്ഥയ കരുതരു (ഫ്ലോബർട്ട്)
 വിന്റെ കീഴിലുള്ള പരിശീലനംകൊണ്ടും, അദ്ദേഹ
 ത്തിന് അനിതരസാധാരണമായ കാന്തിയും, അത്മ
 വ്യക്തിയും കലർന്ന രചനാരീതി കർണ്ണമായിരുന്നു.
 അദ്ദേഹത്തിന്റെ നിരീക്ഷണശക്തിയും, അതു
 പ്രതിബിംബിപ്പിക്കുന്നതിനുള്ള കൈപ്പും അതിക്ര
 മിക്കുന്ന സാഹിത്യകാരന്മാരും, ആ നിരീക്ഷണപ്രതി
 ബിംബത്തിന്റെ ബാഹ്യകാരവ്യക്തതയ്ക്കും, വിശ്വേ
 ഷത്തിനും അദ്ദേഹത്തോടു കിടനിൽക്കുന്നവരും
 ഉണ്ടായിട്ടില്ലെന്നും സമ്മതിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു
 സംഭവത്തെയും, ഒരു കഥാപാത്രത്തെയും, ഒരു
 വാക്യംപോലെയും, ഒരു ഭൂഭാഗവിതരണപ്പോലെയോ
 പരിഗണിച്ച് അതിനെ പേർതിരിച്ച ചിത്ര
 പണിചെയ്ത കാണികളുടെ മുമ്പിൽ പ്രത്യേക
 മായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുന്നതിന് അദ്ദേഹത്തിനു
 ശക്തിയുണ്ടായിരുന്നു. എന്നാൽ ഈ പ്രത്യേക
 സാമത്വത്തിൽ തന്നെ ഒരു ബൃഹത്തയും അന്തർഭവി
 ച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രത്യേക രംഗങ്ങളേയും, സംഭവങ്ങളേയും,
 കഥാപുരുഷന്മാരെയും സംഘടിപ്പിക്കുവാൻ വൈഷ
 മ്യം നേരിടത്തക്കവണ്ണം അത്ര വ്യക്തമായും, സമ്പൂർണ്ണ

മായും അദ്ദേഹം അവയെ വിവരിക്കുകയും ചിത്രീകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. തന്റെ 'പ്രീറ്ററും ജാണും' എന്ന നോവലിന്റെ മുഖവുരയിൽ പ്ലാട്ടിനെ നിന്ദിക്കുവാനും നിസ്സാരമാക്കുവാനുമുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഉദ്യമം തന്റെ നൂറുത സമ്മതിക്കുന്നതിനു തുല്യമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. 'പ്രീറ്ററും ജാണും' ഒഴികെയുള്ള അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദീർഘ നോവലുകൾ ആരംഭത്തിലും മദ്ധ്യത്തിലും അവസാനത്തിലും കററവും കറവുമുള്ളവയത്രെ. താൻ ഫ്ലോറൈറ്റിൽനിന്നു പഠിച്ചതാണെന്ന് അദ്ദേഹംതന്നെ സമ്മതിക്കുന്നു തത്പര, പരസ്പര ബന്ധങ്ങളില്ലാത്ത അനേകം ചിത്രങ്ങളേയോരംഗങ്ങളേയോ ആണ്, ഒരു ഒരു വലുതായ ചിത്രത്തേയോ നാടകശേതയോ അല്ല, സൃഷ്ടിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചത്. എന്നാൽ കലാ സമ്പൂർണ്ണചിത്രം വേണം പ്രദർശിപ്പിക്കേണ്ടത്."



മനശ്ശാസ്ത്രനോവൽ മാർസൽ പ്രൂസ്റ്റ്.

ഏറ്റവും പത്താം വാല്യങ്ങൾ വരുന്ന ഭീമനോവൽ ലകൾ ഏഴുതന്നെ ഒരു പതിപ്പ് ഇന്നത്തെ ഹൃദയ നോവലുകളെക്കാൾ ഇടയ്ക്കുണ്ട്. റോമയിൽ റോളണ്ടിന്റെ “ജോൺ ക്രിസ്റ്റഫർ”, റോജർ മാർട്ടിൻ ഡുഗാഡിന്റെ “തിബാൾട്ട്സ്”, മാർസൽ പ്രൂസ്റ്റിന്റെ “കഴിഞ്ഞ കാലങ്ങളുടെ സ്മരണ” എന്നിവ ഈ പതിപ്പിൽ ഉത്തമമദ്യങ്ങളാണു്. ഈ മൂന്നി ലും വെച്ച് ശുദ്ധ സാഹിത്യമഹിമകൊണ്ട് മുന്നണിയിൽ നിൽക്കുന്നത് ഒടുവിൽ പറഞ്ഞതാകുന്നു. വിശ്വസാഹിത്യത്തിലും ഇതിനു ഒരു അതിപ്രധാനമായ സ്ഥാനമുണ്ട്. മൺവേൾഡിൽ ആണ് തന്റെ അസ്തിത്വത്തെ പയസ്സിൽ പ്രൂസ്റ്റ് മറിച്ചത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഏക നോവലായ “കഴിഞ്ഞ കാലങ്ങളുടെ സ്മരണ” (A la Recherche du Temps Perdu) യ്ക്ക് ഈരണ്ടു വാല്യങ്ങൾ വീതം വരുന്ന അഞ്ചുഭാഗങ്ങളുണ്ട്. ആദ്യത്തെ ഭാഗമായ “സപാനി നോട്ടുകൾ” എന്നത് മൺവേൾഡിൽ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. അഞ്ചുവർഷം കഴിഞ്ഞു രണ്ടാമത്തെ ഭാഗമായ “സ്നേഹിക്കുന്ന ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ” പുറത്തായി. അനന്തരം “ഗെർമാങ്സ്സിനോട്ടുകൾ”, “സോഴോമോ ഹെമോറിയം” എന്നീ മൂന്നും നാലും

ഭാഗങ്ങൾ അദ്ദേഹം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി. “വീണ്ടെടുത്ത കാലം” എന്ന ഒട്ടവിലത്തെ ഭാഗം പ്രശസ്തിയുടെ മരണശേഷമാണു പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. ഈ ഭീമനോവലിന്റെ ആദ്യത്തെ മൂന്നു ഭാഗങ്ങൾ ചാരോ ആൻഡ് വീണ്ടെസ് എന്ന കമ്പനിക്കാരുടെ ഒട്ടവിലത്തെ രണ്ടുഭാഗങ്ങൾ ആർമുഡ് നോവ്ഫ് എന്ന കമ്പനിക്കാരുടെ ഇംഗ്ലീഷിൽ തർജ്ജിമയെക്കൂടി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടുണ്ട്. ഈ നോവലിന്റെ പുറമേ പ്രസ്സ് “അനുകരണങ്ങളും സമ്മിശ്രണങ്ങളും” (Pastiche et Melanges) എന്ന സാഹിത്യനിരൂപണോപന്യാസമാലയും രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. സൂക്ഷ്മവും എന്നാൽ വിവിതവുമായ ഒരു നിരൂപണശക്തി ഇതിൽ അദ്ദേഹം കാണിച്ചിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭീമനോവലിന്റെ ഒരു അനുബന്ധമായി ഇതിനെ കരുതാവുന്നതാണ്.

കഴിഞ്ഞ ഒരു മുപ്പതുവർഷത്തെ യൂറോപ്യൻ സാഹിത്യത്തെ പരിശോധിക്കുന്നതായാൽ അതിൽ പൊന്നിച്ചിനിൽക്കുന്ന മനുഷ്യാനുഭൂതത്വം പഴയ വ്യക്തിത്വമെന്ന ആശയത്തിന്റെ വിച്ഛേദം (Disintegration of personality) ആണെന്നു കാണാവുന്നതാണ്. ഒരു വ്യക്തിയെന്ന നാം വിശ്വസിച്ചുവരുന്ന ഏകീകൃതമനുഷ്യൻ, വാസ്തവത്തിൽ പരസ്പരവിരുദ്ധങ്ങളും അസംസ്കൃതങ്ങളുമായ പല ജന്മവാസനകളുടേയും വികാരങ്ങളുടേയും ഒരു സൂക്ഷ്മദീപ്തമല്ലാത്ത കെട്ടാണെന്നുള്ള സാഹിത്യ മനുഷ്യാനുഭൂതിയിലെ കണ്ടുപിടിത്തമാണ്. പ്രസ്തുത വ്യക്തിത്വത്തിന്റെ

വിശ്ലേഷത്തിനു കാരണം. ഈ പരമാത്മത്തെ ജ്ഞാനദൃഷ്ടികൊണ്ട് അദ്ധ്യക്ഷതയായി അറിഞ്ഞ് അതിനെ സംഹിത്യത്തിൽ പ്രയോഗിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയവർ ഹ്രസ്വനോഖചലാശ്ചത്തുകാരനായ സ്പെൻസർ, ക്ഷേൾ നോഖചലാശ്ചത്തുകാരനായ ഡാസ്റ്റോവ്സ്കിയുമാണ്. ഇതിനെ ശാസ്ത്രീയ രീതിയിൽ സ്ഥാപിച്ച ശാസ്ത്രജ്ഞൻ പ്രസിദ്ധ അസ്ട്രിയൻ മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞനായ സിഗ്മണ്ട് ഫ്രോയ്ഡ് (Sigmund Freud) ആകുന്നു. ഫ്രോയ്ഡിന്റെ കൃതികൾ മനസ്സിനു ലാഭനത്തിനു പ്രാരംഭമായി ഫ്രോയ്ഡിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളുടെ സാമാന്യരൂപം അറിഞ്ഞതീയ.

ഇന്നത്തെ പരിഷ്കൃതരായ മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാരെ ഭിന്നിപ്പിക്കുന്ന രണ്ടു ചോദ്യങ്ങളിൽ ഒന്നാണ് ഫ്രോയ്ഡ് സ്ഥാപിച്ച സൈക്കോ അനാലിസിസ് (Psychoanalysis) അഥവാ, മനസ്സികാപഗ്രഥനം. മറ്റേ ചോദ്യം പബ്ലോവ് എന്ന റഷ്യൻ ശാസ്ത്രജ്ഞനും ഡാക്ടർ വാട്ട്സൺ എന്ന അമേരിക്കൻ സ്ഥാപിച്ച ബിഹേവിയറിസം (Behaviourism) അഥവാ, പ്രവൃത്തിപരിശീലനമാകുന്നു. സൈക്കോ അനാലിസിസ്, അഥവാ, മനസ്സിന്റെ അപഗ്രഥനം പ്രാഥമികമായി രോഗചികിത്സയ്ക്കുള്ള ഒരു മാർഗ്ഗമാണ്. അതു മനസ്സിനെ അപഗ്രഥിച്ച പരിശോധിക്കുന്നത് മനസ്സിന്റെ ഭിന്നശേഷങ്ങളെ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുവാനല്ല, പിന്നെയും, അപസ്ഥാനം തുടങ്ങിയ

മാനസികരോഗങ്ങളെ മററുണുതിനാകുന്നു. അതീ
 നെറ സ്ഥാപകനായ ഫ്രൂഡിന്റെ പ്രസിദ്ധി തുട
 ങ്ങിയത് തന്റെ സ്റ്റേഫിതന്റെ തുരുവുമായ ഡാക്ടർ
 ജോസഫ് ബ്രൂവരോടുകൂടി അദ്ദേഹം അപസ്താര
 രോഗത്തിന്റെ കാരണം കണ്ടുപിടിക്കുവാൻ ശ്രമി
 ക്കുമ്പോഴായിരുന്നു. അക്കാലത്ത് അപസ്താരരോഗ
 ത്തിന്റെ കാരണം ഡാക്ടർമാർ അറിഞ്ഞിരുന്നില്ല.
 സ്രീകൾ മാത്രമേ അതിനു വശഗതരായിരുന്നുള്ള
 എന്നാണ് അന്നത്തെ വിശ്വാസം. അന്ന് ഫിഫ്
 നാട്ടിസിം (മെസ്സറവിദ്യ) പ്രചാരത്തിലിരുന്നിരുന്നു.
 ഒരു സ്രീരോഗിയുടെ അപസ്താരലക്ഷണങ്ങൾക്ക്,
 അവൾ ഫിഫ് നാട്ടിസിംകൊണ്ടുണ്ടായ മയക്കത്തിൽ
 കിടക്കുമ്പോൾ ആ രോഗത്തിനു കാരണമായ വികാര
 പരമായ അനുഭവങ്ങളെ അവളെക്കൊണ്ടു പരയി
 ങ്കിച്ച്, കറവുണ്ടാക്കുമെന്ന് ഡാക്ടർ ബ്രൂവർ യാ
 ദൃച്ഛികമായി കണ്ടുപിടിച്ചു. ഉണർന്നിരിക്കുമ്പോൾ
 തന്റെ അപസ്താരലക്ഷണങ്ങളുടെ കാരണം അവൾ
 ഓർമ്മിച്ചിരുന്നില്ല. ചില സാഹിത്യകർത്താക്കൾ അവൾ
 ഓർമ്മിക്കാതെയിരുന്നില്ലെങ്കിലും അവയുടെ തന്റെ
 രോഗവുമായുള്ള ബന്ധം അവൾക്കു ഗ്രഹിക്കുവാൻ
 കഴിഞ്ഞില്ല. ഈ പുതിയ കണ്ടുപിടിത്തത്തിൽ
 നിന്നു ലഭിച്ച മനുഷ്യാശ്രദ്ധയൊന്നും ആസ്വദമാക്കി നട
 ത്തിയ ചികിത്സകൊണ്ട് ആ സ്രീയുടെ രോഗം
 ശമിക്കുകയും ചെയ്തു.

ഈ സംഭവം കണ്ട് ഫ്രൂഡ് തന്നോടടുത്തൊ
 പോയിട്ടു ആദ്യത്തെ പോലും ഈ രോഗിയുടെ

ചികിത്സയിൽ തെങ്ങൾ കണ്ടുപിടിച്ച കായ്ക്കൾ സകല അപസ്താര രോഗികളേയും ബാധിക്കുന്നവയാണോ? ” എന്നായിരുന്നു. പല രോഗികളുടേയും ചികിത്സകളിൽനിന്ന് ഇതിന്നനുകൂലമായ മറുപടി അദ്ദേഹത്തിനു ലഭിച്ചു. അപസ്താരരോഗം ഉണ്ടാക്കുന്നതിൽ വികാരങ്ങൾക്ക് ഒരു അത്യാധികമായ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഏതുതരം വികാരങ്ങളാണ്? എല്ലാത്തരം വികാരങ്ങൾക്കും ഈ ഫലമുണ്ടോ? ഇല്ല, ലിംഗബന്ധപരമായ (Sexual) വികാരങ്ങൾക്കു മാത്രമേ ഈ ഫലമുള്ളൂ എന്നാണു ഫ്രൂഡിനു തോന്നിയത്. ഒരു പ്രകൃതിക്കു ജ്ഞാപ്പാവഹമായി തോന്നിയ പരിതസ്ഥിതിയിലായിരിക്കും ഈ വികാരസംഘടനം കാര്യവികാരസിദ്ധിയായി പരിവർത്തിച്ചത്. തന്മൂലം ഈ അനുഭവം അയാൾ മറന്നുകളയുന്നു. ഫിഷ് നാട്ടിസിംകൊണ്ടുണ്ടായ ഉറക്കത്തിൽ അതിനെ അതിന്റെ പൂർവ്വപരിതസ്ഥിതിയോടുകൂടി സ്മരണയിൽ കൊണ്ടുവന്നു പ്രത്യക്ഷമാക്കി അതിനു ബാധിത ശരീരസംഗതത്വം നൽകുമ്പോൾ അസാധ്യവ്യക്തിതയുടെ അന്തർലോകം ചെയ്യുന്നു. ഇത്രയുംമാത്രമേ ബ്രൂ വർ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നുള്ളൂ.

ഇതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചുനോക്കിയപ്പോൾ ഒരു ചോദ്യം ഫ്രൂഡിന്റെ മനസ്സിൽ ഉദിച്ചു. പല അനുഭവങ്ങളേയും മറക്കുന്നതിനും ഫിഷ് നാട്ടിക്ക് മയക്കത്തിൽ മാത്രം അവ സ്മരണയിൽ വരുന്നതിനും കാരണമെന്തു്? തന്റെ രോഗികളെ നിരീക്ഷണം

ചെയ്യതിന്റെ ഫലമായി മറക്കപ്പെട്ട അനുഭവത്തിന്റെ അസുഖകരമായ സ്വഭാവമാണ് അതിനെ മറക്കുവാനുള്ള കാരണമെന്ന് അദ്ദേഹം മനസ്സിലാക്കി. ഓർമ്മിക്കാൻ പാടില്ലാതെ വന്ന കാര്യങ്ങൾ അസുഖകരമോ അഥവാ ജ്ഞാപനമോ ആയതിനാൽ രോഗി അതിന്റെ വെളിപ്പെടുത്തലിനെ തടസ്സപ്പെടുത്തുന്നു. അയാൾ അവയെ മറന്നുകളയുന്നു. ഇതിന്റെ അർത്ഥമെന്ത്? “അടക്കമാണ്, ഇതിന് കാരണം” എന്നദ്ദേഹം തീരുമാനിച്ചു. ഇത്രമാത്രമേയുള്ളൂ? ഇല്ല. തടസ്സപ്പെടുത്തൽ സമരത്തെ സൃഷ്ടിക്കുന്നു. ആരെല്ലാം തമ്മിൽ? ഇതിനെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചപ്പോൾ ഈ സമരം ജന്മവാസന (instinct) യും രോഗി ജീവിച്ചുവന്ന മാന്യന്മാരുടെ ഇടയ്ക്കുള്ള ചടങ്ങ് ആചാരങ്ങളും തമ്മിലാണ് ഈ സമരം ഉണ്ടാകുന്നതെന്ന് അദ്ദേഹം ഗ്രഹിച്ചു. സമുദായത്തിന്റെ പ്രതികൂലനിലനിമിത്തം ഈ ജന്മവാസനയെ ബോധരഹിതമായ മനസ്സിൽ (unconscious) തളിക്കുകയുണ്ട്. അതിനെ “അടക്കി” (Repressed) കുളയുന്നു.

സ്നായുസംബന്ധമായ രോഗങ്ങളുടെ കാരണങ്ങളെ ഫ്രൂഡ് അപഗ്രഥിക്കുന്ന രീതിയിലും അവയുടെ ചികിത്സയിലും രണ്ടു ആശയങ്ങളാണ് മെറ്റലിക് ങ്ങളായി കാണുന്നത്. ഒന്നാമത്തേത് ജന്മവാസനകളും സമുദായത്തിന്റെ അഭിപ്രായവും തമ്മിലുള്ള സമരം, രണ്ടാമത്തേത് ആക്ഷേപകരമായ ആ വിചാ

മത്തെ അഥവാ പ്രേരണയെ ബോധരഹിതമായ മനസ്സിൽ അടക്കിവയ്ക്കുക എന്നാകുന്നു. ബോധത്തിന്റെ പൂർണ്ണമായ പ്രകാശത്തിൻകീഴിൽ ഈ സമരം തുടങ്ങാമെങ്കിലും ഈ പ്രേരണയെ ഉപേക്ഷിച്ചു തിന്മശേഷം അതു ബോധത്തിൽനിന്ന് അകന്നുപോകുന്നു. ഇതാണു രോഗത്തിനുള്ള ആരംഭവും കാരണവും.

ബ്രഹ്മവരുടെ രോഗിയുടെ രോഗകാരണങ്ങളെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചപ്പോൾ സ്വാഭാവികമായി ബോധത്തിന് കീഴിൽ വരേണ്ടതായ ചില മാനസികാനുഭവങ്ങൾ അങ്ങിനെ വരുത്തില്ലെന്ന് ഫ്രൂഡ് കണ്ടു. ഇവയെ ബോധരഹിതമായ മനസ്സിൽ അഥവാ ഉപബോധമനസ്സിൽ (unconscious or sub-conscious mind) തടവിൽ പാർപ്പിച്ചിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു രോഗലക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു. ഈ അനുഭവങ്ങൾ വിമർശനത്തിനായി ബോധത്തിന് കീഴിൽ വരികയാണെങ്കിൽ രോഗലക്ഷണങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതല്ല. ഫ്രൂഡിന്റെ ചികിത്സ ബോധരഹിതമായ മനസ്സിൽനിന്ന് ഈ അനുഭവങ്ങളെ ബോധമുള്ള മനസ്സിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതാണ്. ഇങ്ങിനെ കൊണ്ടുവരാൻ സാധിച്ചാൽ മാത്രമേ ഈ ചികിത്സ ഫലപ്പെടുകയുള്ളൂ.

ഹിപ്പനോട്ടിസിംഗ് കൊണ്ടാണു പൂർവ്വാനുഭവങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കി ബ്രഹ്മവർ തന്റെ രോഗിയെ ചികിത്സിച്ചത്. ഹിപ്പനോട്ടിസത്തെ ഒരു ചികിത്സാ

സാമാന്യമായി സ്വീകരിക്കുന്നതിന് പല ശുഷ്കങ്ങളു
മുണ്ട്. എല്ലാവരെയും ഹിപ്നോട്ടിസംകൊണ്ടു മയ
ക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. അതിനാൽ അതിനപ
കരം ഒരു മാതൃം കണ്ടുപിടിക്കണമെന്ന് ഫ്രൂഡ്
നിശ്ചയിച്ചു. അപ്പോൾ താൻ ഫ്രാൻസിയിലെ നാൻ
സിയിൽ പഠിച്ചുകൊണ്ടിരുന്ന കാലത്ത് ബെർൺ
ഹൈയിം നടത്തിയ ഒരു പയ്യുവേക്ഷണം അദ്ദേഹത്തി
ന്റെ ഓർമ്മയിൽ പെട്ടു. ഒരുളള ഹിപ്നോട്ടിസിം
കൊണ്ടു മയക്കി അയാൾക്കു പല മാതൃകാവേഷങ്ങളും
ബെർൺഹൈയിം അർക്കി. അനന്തരം അയാളെ
ഉണർത്തി ആ അനുഭവങ്ങളെ അയാളോടു് ഓർമ്മിക്കു
വാൻ ആവശ്യപ്പെട്ടു. ഹിപ്നോട്ടിസിംകൊണ്ടുള്ള
മയക്കത്തിൽ വച്ചുണ്ടായ അനുഭവം ഉണർന്നപ്പോൾ
ഓർമ്മിക്കുകയില്ലെന്നാണ് അന്നു വിചാരിച്ചിരുന്നത്.
പക്ഷെ ഇന്നത്തെ പയ്യുവേക്ഷണരകൊണ്ടു് ഇതിനു
കാരണം ആ മയക്കത്തിൽനിന്നും ഉണർന്നതിനുശേ
ഷം അയാൾ വേണ്ടതുപോലെ വിനിയോഗിക്കാത്തതാ
ണെന്നു കണ്ടുപിടിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബെർൺഹൈയിമിന്റെ
അനുഭവവും ഇതുതന്നെയായിരുന്നു. തന്റെ മയ
ക്കത്തിൽ അനുഭവിച്ചതെല്ലാം പരയാൻ ഓർമ്മിക്കു
ണമെന്ന് അദ്ദേഹം നിർബന്ധിച്ചപ്പോൾ ത
നിക്ക് അതു സാധിക്കുകയില്ലെന്നു പലതവണ
പറഞ്ഞതിനുശേഷം അയാൾ ക്രമേണ ഓർമ്മിക്കു
വാൻ തുടങ്ങി. ഇതിൽനിന്ന് രോഗി ഉപയോഗ്യ
മനസ്സിലേക്കു തള്ളി മാറുന്നിരിക്കുന്നു അസുഖകരമായ
അനുഭവങ്ങളെ ഓർമ്മയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതിനായി

ഓപ്താദിസിത്തിനു പകരം “സ്വതന്ത്രമായ സാഹചര്യം” എന്ന മാർഗ്ഗം (method of free association) ഫ്രൂഡ് കണ്ടുപിടിച്ചു. മനസ്സിൽ തോന്നിയതെല്ലാം അദ്ദേഹം തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തെ വിഗണിച്ചു പറയുന്നതാണ്. “സ്വതന്ത്രമായ സാഹചര്യം” മാർഗ്ഗം എന്നു പറയുന്നത്.

ഫ്രൂഡിന്റെ സൈക്കോ അനാലിസിസ് മാർഗ്ഗത്തിന്റെ പ്രധാനഭാഗങ്ങൾ എന്തെല്ലാമാണ്? “അടക്കമെന്ന തത്വമാണ് മാനസിക അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങളെ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനു പ്രാഥമികമായി അറിയേണ്ടത്” എന്നും “തടസ്സം (resistance), അടക്കം (repression), ഉപബോധമനസ്സ് (the unconscious), ലിംഗബന്ധജീവിത (sexual life) ത്തിനു രോഗകാരണശാസ്ത്രത്തിലുള്ള പ്രാധാന്യം, ശൈശവാവസ്ഥകളുടെ പ്രാധാന്യം—എന്നിവയാണ് സൈക്കോ അനാലിസിസിന്റെ പ്രധാന അംശങ്ങൾ” എന്നും ആണ് ഫ്രൂഡ് തന്നെ പറയുന്നത്.

ഫ്രൂഡിന്റെതായി ലോകർ കരുതിയിരിക്കുന്ന മോഹം (wish) എന്ന ആശയം ഇതിൽ എവിടെയാണ് വരുന്നത്? ജീവിതത്തിന്റെ ലിംഗബന്ധപരമായ വശത്തുനിന്നു നോക്കിയാൽ ഈ മോഹം ഒരു ജന്മവാസ്തവത്തെ നിറവേറ്റുവാനുള്ള ആഗ്രഹമാണെന്നു കാണാം. പക്ഷെ സമുദായം അതിനെ നിരസിക്കുകയും സമുദായാചാരങ്ങൾ പ്രവൃത്തിയിലും വിചാരത്തിലും അതിന്റെ പ്രാമുഖ്യത്തെ

പ്രതികൂലിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു അടക്കപ്പെട്ട മോഹത്തിന്റെ സജീവമായ ശക്തി മനസ്സിലാക്കുന്നതിന് ഉപബോധമനസ്സിനെ ഫ്രൂഡ് ഖണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നത് നാം സദാ കാക്കുന്നു. ഫ്രൂഡിന്റെ വാക്കുകളിൽ പറയുകയാണെങ്കിൽ, അത് 'അടക്കപ്പെടുക, സ്വതന്ത്രമായിരിക്കുക, ജനവാസനാശസരണം പ്രവർത്തിക്കുക, ബാലിശമായിരിക്കുക, യുക്തിരഹിതമായിരിക്കുക, ലിംഗബന്ധപരമായ കാര്യങ്ങൾക്കു പ്രാമുഖ്യം നൽകുക എന്നീ ഗുണങ്ങൾ ഉള്ള ഉള്ളടക്കത്തോടുകൂടിയ മനസ്സിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണ്' എന്നു വേണം പറയേണ്ടതു്. സുഖാർജ്ജവത്തിനു കൊതിയുള്ള കാമ (libido) ത്താൽ പ്രേരിതമായി ഉപബോധമനസ്സ് അതിന്റെ ജനവാസനാശരൂപവും യുക്തിരഹിതവും ബാലിശവുമായ ആഗ്രഹങ്ങളെ നിറവേറുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഈ ആഗ്രഹങ്ങൾ ലിംഗബന്ധപരമായ ഒരു മോഹത്തെ സഫലമാക്കുവാൻ സ്വന്തം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നുവയാകുന്നു. ഈ ആഗ്രഹത്തിന്റെ അസദ്യമായ സ്വഭാവം നിമിത്തം ഇതിനെ അടക്കപ്പെട്ട മോഹങ്ങൾക്കുള്ള കാരാഗൃഹത്തിലേക്ക് അയയ്ക്കുന്നു. ഉടനെ സാമുദായികാചാരങ്ങൾ അനുസരിക്കാനുള്ള ആഗ്രഹവും ഈ ബാലിശമായ ആഗ്രഹവും തമ്മിൽ സമരം തുടങ്ങുന്നു. ഇതിൽനിന്നു മാനസിക അസ്വാസ്ഥ്യങ്ങൾ ജനിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സ്വപ്നങ്ങളിൽ ഈ അടക്കപ്പെട്ട ആഗ്രഹങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ ചിഹ്നരൂപത്തിൽ (symbolically) ബഹിഷ്കരിക്കുന്നുമുണ്ട്.

ഉപബോധമനസ്സ് സാധാരണ ബോധമുള്ള മനസ്സിന്റെ ഒരു ഭാഗമാണെന്നു വിചാരിച്ചുകൊണ്ട് അതിനെ മനസ്സിലാക്കുവാൻ തുടങ്ങിയത്. സമുദ്രത്തിൽ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഒരു മഞ്ഞുമലയോടു് (iceberg) മനസ്സിന്റെ ഉപമിക്കാം. ഈ മഞ്ഞുമലയിൽ ഒരു ചെറിയ ഭാഗം മാത്രമേ കടലിനു മീതേ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്നുള്ളൂ. ഈ പൊങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഭാഗം ബോധമുള്ള മനസ്സാണെന്നും അദൃശ്യമായി വെള്ളത്തിനിടയിൽ കിടക്കുന്നത് ഉപബോധമനസ്സാണെന്നും പരയാം. ബോധമുള്ള മനസ്സ് വിദ്യാഭ്യാസത്തിനും, നിയന്ത്രണത്തിനും, ലോകഗതിക്കും വഴിപ്പെടുന്നതാണ്. ഉപബോധ മനസ്സാകട്ടെ അപരിഷ്കൃതവും നിദ്രയും അസമ്മോജ്ജികമായ ഒന്നാകുന്നു. ഉപബോധമനസ്സ് ജന്മവാസനകളെ അനുസരിച്ച് (instinctively) സ്വപ്നം അനുഷ്ഠിക്കുന്ന തത്വങ്ങളെ പ്രത്യേകിച്ചും, ബോധമുള്ള മനസ്സ് പഠിച്ചു കാണിക്കുന്ന രീതിയിലും യാഥാർത്ഥ്യത്തെ മുൻനിർത്തിയും പ്രവർത്തിക്കുന്നു.

കാമത്തിനും (Limbic) ലിംഗബന്ധവികാരത്തിനും സർവ്വപ്രാധാന്യംകൊടുക്കുന്ന ഫ്രൂഡിന്റെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തം അദ്ദേഹം ജൂഗ്ലാഫറുമായി തോന്നിയെങ്കിലും അത് ആധുനിക കാലത്തെ ഏറ്റവും വിപ്ലവകരമായ ഒരു കണ്ടുപിടിത്തമായി കരുതിയേ തീരൂ. ഇത് ഇന്ന് സാഹിത്യമുൾപ്പെടെ ജീവിതത്തിന്റെ സകല വശങ്ങളിലും ഒരു പുതിയ വാതം വരുന്നതിയിട്ടുണ്ട്. ഫ്രൂഡിന്റെ

കണ്ടുപിടിത്തത്തെ പുരസ്കരിച്ചു. ആധുനിക മനശ്ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർ മനുഷ്യരുടെ ഏറ്റവും മാന്യമായ പ്രവൃത്തികൾക്കും അതിനിഷ്ഠമായ ഉദ്ദേശങ്ങൾക്കും ആരോപിക്കാറുണ്ടെന്ന് ഒരു പഴി ചിലർ പറഞ്ഞു വരുന്നു. ഇങ്ങിനെ ചെയ്യുന്നവർ സാധാരണ മനുഷ്യർ ലോകർ വിചാരിച്ചിരുന്നതിലും അധികം ചില കാര്യങ്ങളിൽ അസാമാന്യീകമായി നടക്കുന്നവരാണെന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചു. ഫ്രൂഡ് തന്നെ മറ്റു പല കാര്യങ്ങളിലും സാധാരണ മനുഷ്യർ ലോകർ വിചാരിക്കുന്നതിലധികം സാമാന്യീകമായി പ്രവർത്തിക്കുന്നുണ്ടെന്നു പറഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നുള്ള കാര്യവും ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്. സൈക്കോ അനാലിസിസ് വാദം ഒരു മനശ്ശാസ്ത്രവാദമായി പരിഗണിച്ചാൽ അത് വിശ്വാസങ്ങൾക്കും, പ്രത്യേകിച്ചു സാമൂഹ്യങ്ങൾക്കും ചിന്താഭൂമസ്വപകമായ മായാദർശങ്ങൾക്കും നമ്മുടെ നിത്യജീവിതത്തിലുള്ള യുക്തിശൂന്യമായ പ്രവൃത്തികൾക്കും പ്രേരണകളായിട്ടുള്ളതും, ഏറിയകൂറും തന്നത്താൻ അറിയാതെയുള്ളതുമായ മോഹങ്ങളുടെ കണ്ടുപിടിത്തമാണെന്നു പറയാം. ഒരു ചികിത്സാമാർഗ്ഗമായി പരിഗണിച്ചാൽ സാമൂഹികമായ പ്രവർത്തനത്തെ വിഘാതപ്പെടുത്തത്തക്കവണ്ണം വ്യക്തിപരമായ മോഹങ്ങൾക്കു പ്രാധാന്യം സിദ്ധിക്കുമ്പോൾ വിശ്വാസത്തിന്റെ ഉത്ഭവസ്ഥാനങ്ങളായിരിക്കുന്ന വ്യക്തിപരമായ ആശയങ്ങൾക്കു പകരം വ്യക്ത്യാതീതങ്ങളായ ആശയങ്ങളെ സ്ഥാപിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു സാങ്കേതിക മാർഗ്ഗമാണു അത് എന്നും പറയാം.

പ്രാധിക്യം പ്രസ്തുത കണ്ടുപിടിത്തങ്ങൾക്കു മുമ്പ് നിലവിലിരുന്ന വ്യക്തിത്വം (personality) എന്ന ആശയത്തെ തവിട്ടുപൊടിയാക്കിയ സാഹിത്യകാരനാണ് പ്രൊഫ് എസ് ഒരു ഹ്രസ്വനിരൂപകൻ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. വ്യക്തിത്വമെന്നുള്ളത് അനേകം ജന്മവാസനകളുടേയും, വികാരങ്ങളുടേയും സംഘട്ടനയില്ലാത്ത ഒരു വെറും കെട്ടാണെന്നു മാത്രമല്ല, ഈ വികാരങ്ങൾ തന്നെ പാതി സ്മരിച്ചതും പാതി സങ്കല്പിച്ചതുമായ ഭൂതകാലസംഭവങ്ങളുടെ വിചിത്രരൂപത്തിലുള്ള കേവലം പ്രതിധ്വനികളാണെന്നുകൂടി പ്രൊഫ് സ്ഥാപിക്കുകയുണ്ടായി. ഇതാണ് പ്രൊഫ് ഇന്നത്തെ ചിന്താലോകത്തിൽ ഒരു വിശേഷമായ സ്ഥാനം ഉണ്ടാക്കിക്കൊടുത്തിരിക്കുന്നത്. “ഉളിസ്സസ്” എന്ന് പ്രസിദ്ധ നോവലിന്റെ കർത്താവായ ജെയിംസ് ജോയ്സ് എന്ന, ഐറിഷ് സാഹിത്യകാരനും പ്രൊഫ്ന്റെ രീതി അനുസരിച്ച് ഉപബോധമനസ്സിനു പ്രാമുഖ്യം നൽകി നോവലുകൾ രചിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നുകൂടി ഇവിടെ ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണ്.

“കഴിഞ്ഞ കാര്യങ്ങളുടെ സ്മരണ” എന്ന പ്രൊഫ്ന്റെ ഭീമനോവൽ വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ഒരു പുതിയ പ്രസ്ഥാനമാണെന്നു എല്ലാവരും ഏകകണ്ഠമായി സമ്മതിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആത്മചരിത്രരൂപത്തിലുള്ള ഒരു നോവലത്രെ അത്. ഈ രീതിയിലുള്ള നോവലുകൾ സാഹിത്യത്തിൽ അസാധാരണങ്ങളല്ല. എന്നാൽ പ്രൊഫ്ന്റെ വീക്ഷണകോടി അനന്യസദൃശമാണുതാനും. ആധുനിക നോവലെഴു

ഈകാർ കേവലം പേരിനു മാത്രം അനുസരിക്കുന്ന ഒരു മനശ്ശാസ്ത്രതത്വത്തെ അദ്ദേഹം മനഃപൂർവ്വം വരിക്കുകയാണു. ഇതിൽ ചെയ്തിരിക്കുന്നത്, ജാണും താമസ്സും എന്ന രണ്ടുപേർ തമ്മിൽ സംസാരിക്കുമ്പോൾ ആറു വ്യക്തികൾ ആ സംഭാഷണത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളുന്നു എന്നും, ഇവർ യഥാർത്ഥമായ ജാൺ, ജാണിന്റെ ആദർശമായ ജാൺ, തോമസിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകാരമുള്ള ജാൺ, യഥാർത്ഥ താമസ്, താമസിന്റെ ആദർശമായ തോമസ്, ജാണിന്റെ അഭിപ്രായപ്രകാരമുള്ള, തോമസ് എന്നിവരുണ്ടെന്നും, ഉളിവർ വെണ്ടൽ ഹോംസിന്റെ ഒരു സുപ്രസിദ്ധമായ ചൊല്ലുണ്ട്. "ഒരാളിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള വ്യക്തിതപങ്ങളുടെ സംഖ്യ മേൽവിവരിച്ച ആധുനിക മനശ്ശാസ്ത്രകണ്ടുപിടിത്തങ്ങളാൽ ഇതിലധികമായി വർദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ട്". നമുക്ക് ഒരുമയുള്ള പരിചയം വർദ്ധിക്കുമ്പോൾ അയാളുടെ വ്യക്തിതപങ്ങൾ കൂടി കൂടി വരുന്നതായി കാണാൻ കഴിയും. നമ്മുടെ ശരീരത്തിന്റെ സ്ഥിതിയും സ്മരണകളുടെ ശതിയും മനസരിച്ച് നാം നിമിഷപ്രതി മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഇതുപോലെ തന്നെയാണു നമ്മുടെ പരിചയക്കാരുടെ കഥയും. നമ്മുടെ സ്വന്തംകണ്ണുകൾകൊണ്ടു മാത്രമല്ല, മറ്റെളവരുടെ കണ്ണുകൾകൊണ്ടും നമ്മുടെ സ്മരണകളുടേയും പക്ഷപാതങ്ങളുടേയും ശതി അനുസരിച്ചും മററും നാം ഇവരെ കാണുന്നു. ഇവർ നമ്മോടു സംസാരിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ സ്വന്തവും അന്യരോടു പറഞ്ഞറിയിക്കുവാൻ വഹിയാത്തതു

മായ അത്മങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായ ശ്രദ്ധയുമാണ് നാം ഇവരുടെ വാക്കുകൾക്കു സമകാർത്ഥമു്. കാലം ഇവരിലും നമ്മിലും പരിവർത്തനമുണ്ടാക്കുന്നു. ഇവരില്ലാത്തയിരിക്കുമ്പോൾ നാം ഇവരെപ്പറ്റി ചിന്തിച്ചു് ഇവരുടെ വ്യക്തിത്വത്തെ വികൃതമാക്കിത്തീർക്കുന്നു. സ്ഥലം, ശബ്ദം മുതലായവ ഇവരുടെ സ്മരണ നമ്മിൽ ഉണ്ടാകുന്നു. ഈ പുതിയ മനശ്ശാസ്രകളെ പ്പിടിത്തങ്ങളുടെ നടുവിൽ നിവ്വസിക്കുന്ന ഇന്നത്തെ ഒരു ശാസ്ത്രീയ നോവലെഴുത്തുകാരൻ അത്മചരിത്ര രൂപത്തിലുള്ള ഒരു നോവൽ ബോധ (consciousness) ത്തിന്റെ വസ്തുതകളിൽനിന്നു് അണുമാത്രം വ്യതിചലിക്കരുതെന്ന് സമ്മതിക്കേണ്ടതായിവരും. ഈ തത്വം നിരവേററവാനാണു് പ്രസ്തുതന്റെ അക്ഷീണമായ മാനസികശക്തിയോടും അസാധാരണമായ കാമശക്തിയോടുംകൂടി തന്റെ നോവലിൽ ഒരുമ്പെട്ടതു്. ഇതു നിമിത്തമത്രെ നോവലിന്റെ മദ്ധ്യത്തിലും അന്ത്യത്തോടടുക്കുമ്പോഴും അദ്ദേഹത്തിന്റെ വിഷയത്തിന്നു വൈവിധ്യവും രസവും കുറഞ്ഞുവരുന്നതു്. തന്റെ കഥാപാത്രങ്ങളെപ്പറ്റി അദ്ദേഹത്തിനു് കൂടുതൽ പരിജ്ഞാനം ഉണ്ടാകുന്നതോരും അവരുടെ രൂപങ്ങൾ മാറി മാറി വരുന്നുണ്ടു്. തന്റെ ഉദ്ദേശത്തിനു് അനുസരിച്ചുള്ള ഭാഷാരീതിയുമാണു് അദ്ദേഹം ഈ നോവലിൽ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ളതു്.

ഈ നോവൽ ഏന്തിനെപ്പറ്റിയാണെന്നു് നമുക്കു ചരിശോധിക്കാം. വിഷാദാത്മകനും അവഗ്രഹനപ്രിയനും സൂക്ഷ്മാവബോധമുള്ള വനം, ഒരു

കരസ്സംഗത്തിലോ, ഒരാൾ മുക്കിൽ കണ്ണാടി വയ്ക്കുന്ന രീതിയിലോ പല ലോലമായ സ്വഭാവവൈവിധ്യങ്ങളും കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിൽ പട്ടവും, പരിഷ്കാരത്തിന്റെ കൂട്ടിറവികളായ ചട്ടക്കൂട്യാജങ്ങളും കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിൽ അതി സമത്സനമായ പ്രശ്നീകരണപരിതരണമാണ് ഇതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ളതെന്ന് ആദ്യമായി പറയാം. തന്റെ ശയനമുറിയിലുള്ള ശയ്യയിൽവെച്ച് അദ്ദേഹം ഉണരുന്നു. അപ്പോഴത്തെ തന്റെ ശരീരത്തിന്റെ പ്രത്യേകസ്ഥിതികൊണ്ടു താൻ ബാല്യത്തിൽ ഉറങ്ങാൻ കിടന്നിരുന്ന ശയനമുറിയും അതിന്റെ ചരിത്രവും അദ്ദേഹത്തിനു ഓർമ്മവരുന്നു. ഒരു രൊട്ടിയുടെ കഷണം അദ്ദേഹം തന്റെ ചായയിൽ മുക്കുകയോ, അദ്ദേഹം കാലത്തെ റുടി വീഴാൻ ഭാവിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നു. അപ്പോൾ തന്റെ ബാല്യകാലത്തെ ചില സ്മരണകൾ അദ്ദേഹത്തിൽ ഉദിക്കുന്നു. ഈ സ്മരണകളോടു ബന്ധമുള്ള മറ്റു ചില സ്മരണകളും അദ്ദേഹത്തിൽ അനന്തരം ജനിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെ തന്റെ ബാല്യകാലത്തെ സംഭവങ്ങളെല്ലാം പ്രായപൂർത്തിയാകുന്ന അദ്ദേഹം ഓർമ്മിക്കുന്നു. ഇതിനെ തന്റെ പ്രായപൂർത്തിയാകുന്ന ബുദ്ധിശക്തിയുടെ പ്രകാശത്തിൽ അദ്ദേഹം വർണ്ണിക്കുന്നു. നിദ്ര പൂണ്ടു കിടക്കുന്നു. സ്മരണകളുടെ അടിത്തട്ടിൽനിന്ന് അവയുടെ മീതേയുള്ളവയെ അനുകാഞ്ചിത അദ്ദേഹം ഇങ്ങിനെ വീണ്ടെടുക്കുന്നു സംഭവങ്ങൾ "സ്വപ്നാനിനോടു കൂടി" എന്നു ഒന്നാംഭാഗത്തെ ലോകത്തിലുള്ള അതി മനോഹരങ്ങളായ ബാല്യജീവിതം

വിതകഥകളുടെ മുന്നണിയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഈ ബാല്യകാലസ്മരണകൾ ഇടയ്ക്കുള്ള ഭാഗങ്ങളിൽ മിക്കവാറും മാഞ്ഞുപോകുന്നതിലും അവസാനത്തെ ഭാഗത്തിൽ അവയെ അദ്ദേഹം ഒരിടത്തു കേന്ദ്രീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോവലിന്റെ മുഷിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങളിൽ മനോഹരമായ ചായം തേയ്ക്കുവാൻ ഈ ബാല്യകാലസ്മരണകൾ സഹായിക്കുന്നുമുണ്ട്.

വ്യക്തിപരമായ ഈ അനുഭവങ്ങൾക്കു ചുറ്റുമായി ചുറ്റും-മുതൽക്ക് ചുറ്റും-വരെ ഫ്രാൻസിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള വിപ്ലവകരമായ സാമുദായിക പരിവർത്തനങ്ങളുടെ ചിത്രം കാണാവുന്നതാണ്. ഒരു അറേഞ്ച് തങ്ങൾ പഴഞ്ചൊരായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു എന്നറിയാതെ തിന്നുകയും കുടിക്കുകയും അനുരാഗത്തിൽ പെടുകയും പ്രഭുവരിക്കുകയും അഹംഭാവത്തോടുകൂടി നടക്കുകയും ചെയ്യുന്ന പാരിസ്സിലെ പരിഷ്കാരകേന്ദ്രമായ ഫ്രഞ്ച് സിങ്ക്ഷൻമെയിനിന്റെ പ്രഭുക്കന്മാർ; മറ്റൊരു അറേഞ്ച് മുമ്പു വിചാരിച്ചിരിക്കാത്ത ആയുധങ്ങളായ പണവും ആത്മതുഷ്ടിയും സാമുദായികമയ്ക്കലയുടെ കറവും ഏന്തിക്കൊണ്ടു നടക്കുന്ന നല്ല സ്ഥിതിയിലുള്ള ഇടത്തരം പൌരന്മാർ, ഇവർ തമ്മിലുള്ള മണരത്തിനു പുറകിലായി ഭൂതന്മാർ, ഡാക്ടർമാർ, വക്കീലന്മാർ, ഗ്രാമവാസികൾ, ഉദ്യോഗസ്ഥന്മാർ മുതലായവർ തമ്മിലുള്ള അത്ര പ്രധാനമല്ലാത്ത മത്സരവും നമുക്കു കാണാവുന്നതാണ്. ഫ്രാൻസിലെ മനോഹരങ്ങളായ പ്രകൃതിക്കാഴ്ചകളിലും ഏറ്റവും പരിഷ്കൃതങ്ങളായ സമുദായ

സമേളനങ്ങളിലും ഈ വിപ്ലവം നമുക്കു കാണാൻ സാധിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് ഇതു രൂപീകൃതമായത്. ഈ ബഹുതതിനീടയ്ക്കു കഥപറയുന്ന ആൾ (അതായത്, ഭാവനാലോകത്തിൽ ചരിക്കുന്ന പ്രൊഫ്. അഥവാ, പ്രൊഫ്. സിൻറ ആദർശമായ പ്രൊഫ്.) യെറുശലൈം രാജ്യത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. അതു മുതൽക്കു കഥാസാരകൻ ഈ പ്രഭുക്കന്മാരിൽനിന്നു ഇടത്തരക്കാരുടെ സമീപത്തേക്കും ഇടത്തരക്കാരുടെ സമീപത്തുനിന്നു ഈ പ്രഭുക്കന്മാരുടെ സമീപത്തേക്കും മാറി മാറി ഓടിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഈ ഓട്ടത്തിനിടയിൽ അയാൾ തന്റെ വിവിധങ്ങളായ പ്രണയബന്ധങ്ങളെപ്പറ്റിയും വർണ്ണിക്കുന്നു. ജാഗ്രതയില്ലെങ്കിൽ അയാളിൽ പ്രണയം നിലനില്ക്കുകയില്ല. നോവലിന്റെ അവസാനത്തിൽ, വാല്യകൃത്തിന്റെ ആക്രമണമൊഴിച്ച് മറ്റെല്ലാ ആക്രമണങ്ങളും അവസാനിക്കുമ്പോൾ, കഥാസാരകൻ അന്നത്തെ ഒരു സല്ക്കാരമുറിയിൽ പച്ചണ്ടായ അനുഭവങ്ങളുടെ സ്മരണയിൽനിന്നു തന്റെ അനന്തിദൂരമായ ഭൂതകാലത്തെ സ്മരണകളുടെ കരങ്ങളും കുറവുകളും പരിഹരിച്ച് ആ ഇടത്തരക്കാർക്കു എങ്ങിനെ ആ പ്രഭുക്കന്മാരുടെ സ്ഥാനം കരസ്ഥമാക്കുവാൻ സംഗമിച്ചു എന്നും ഇതുനിമിത്തം അവരിൽ എന്തെല്ലാം മാറ്റങ്ങൾ വന്നിട്ടുണ്ടെന്നും മനസ്സിലാക്കുന്നു. ഇതുകൊണ്ടാണ് ഈ നോവലിന്റെ യഥാർത്ഥ കഥാസാരകൻ ഇന്നത്തെ അഭിനവത്വപ്രസ്ഥാനവും (The Modern Movement) ഇതിലെ ദൈവപാത്രം കാലവും (Time) ആണെന്ന് വിശദീകരണനീതപകർ അഭിപ്രായപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്.

മുൻമുൻ=ൽ പ്രൊസ്റ്റിന്റെ നോവലിന്റെ രണ്ടാംഭാഗമായ “സ്കൂട്ടിക്കുന്നു ഉപവനത്തിനുള്ളിൽ” (A Ombre des jeunes Filles en Fleurs) എന്നതിന് ഗോംകൂർ സമ്മാനം കിട്ടി. ഈ സമ്മാനം നൽകിയതിനെപ്പറ്റി പല പ്രതിഷേധങ്ങളും അന്നുണ്ടായി. ഇതിനു കാരണങ്ങളും ഇല്ലാതില്ല. ഗോംകൂർ സമ്മാനം (Prix Goncourt) യുവഗ്രന്ഥകാരന്മാരെ ഉദ്ദേശിച്ചാണ് സ്ഥാപിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രൊസ്റ്റ് ഒരു യുവഗ്രന്ഥകാരനായിരുന്നില്ല. കൂടാതെ, മററുചില അതിമഹത്വമുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്മാരുടെ ഗ്രന്ഥങ്ങളെപ്പോലെ മനുഷ്യർക്ക് പ്രൊസ്റ്റിന്റെ നോവൽ വായിക്കുമ്പോൾ ഒന്നുകിൽ അതിയായ ബഹുമാനമോ അല്ലെങ്കിൽ അതിയായ ചെറുപ്പോ ആണ് തോന്നാറുള്ളത്. ഒരുത്തർക്കും ഈ നോവലിനെ ഉദാസീനഭാവത്തോടുകൂടി വായിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതല്ല. ഈചെറുപ്പം തോന്നുന്നതിനുള്ള കാരണങ്ങൾ പലതാണ്. ആരോഗ്യമുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥകാരനാണ് അതു എഴുതുന്നതെന്ന് തോന്നുകയില്ല. അതിലുള്ള ലിംഗബന്ധപരവും, പ്രത്യേകിച്ചു, പ്രകൃതിവിരുദ്ധവുമായ ഭിന്നീകങ്ങളുടെ വണ്ണന സമാജ്ജ്യാന്തരമാരിൽ അറപ്പുജനിപ്പിക്കും. മുഷിപ്പിക്കുന്ന ഭാഗങ്ങൾ നോവലിൽ ധാരാളമായി ഉണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷാരീതി അസ്പഷ്ടവും വളർച്ചകെട്ടിയതും രൂപകങ്ങൾ നിറഞ്ഞതുമാകുന്നു. ഈ നൂതനതകളെ കാണുന്നായി എടുത്തു പരിശോധിച്ചുനോക്കാം.

അരോഗമനസ്സരുടെ സാഹിത്യകൃതികൾ മാത്രമേ വായിക്കാവൂ എന്നു പച്ചാൽ ലോകസാഹിത്യത്തിലെ മിക്ക ഉത്തമകൃതികളേയും നശിപ്പിക്കേണ്ടതായി വന്നതാണ്. പ്രതിഭ പലപ്പോഴും ഞെമ്പുകൾക്കു ബലമില്ലാത്തവരിലോ മറ്റു വല്ലതരം രോഗമുള്ളവരിലോ കുടികൊള്ളുന്നതായി നാം കാണുന്നുണ്ട്. ഈ രോഗം നീമിത്തം അവരുടെ നിരീക്ഷണശക്തിയും ഭാവനയും പരമകാഷ്ഠ പ്രാപിക്കാറുണ്ട്. പ്രസ്തിനെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതിലോലമായ ഞെമ്പുകളുടെ മുതീകരണമാണ് അദ്ദേഹമെന്നു പറയാം. സ്നായുക്കളുടെ ഈ ലോലതനിമിത്തമാണു ലോകത്തിലെ മറ്റു യാതൊരു സാഹിത്യകാരനും ഇന്നുവരെ സാധിച്ചിട്ടില്ലാത്ത വിധത്തിൽ അതിനിസ്സാരവും ക്ഷണഭംഗമുമാവാ അതിവേഗത്തിൽ വിസ്മൃതിയിൽ മറയുന്നതുമായ വികാരങ്ങളെ അതിസൂക്ഷ്മമായി വിവരിക്കുവാൻ അദ്ദേഹത്തിനു സാധിച്ചത്. മനുഷ്യരുടെ പ്രധാന വികാരങ്ങളെ വണ്ണിക്കുന്നതിൽ പ്രസ്തിനെ അതിശയിച്ചു നിൽക്കുന്ന മാഹാത്മാരായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ ലോകത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഒരു പള്ളിയിലെ വൈകുന്നേരത്തെ സൂര്യപ്രകാശം, ചായയിൽ മുക്കിയ ഒരു സ്പഞ്ചുകക്കിന്റെ രുചിയുടെ സാഹചര്യങ്ങൾ, അതീവ ക്ഷണഭംഗമുള്ളായിട്ടുള്ള ലഘുവികാരങ്ങളുടെ സ്വഭാവം എന്നിത്യാദികളുടെ വണ്ണനയിൽ പ്രസ്തിനോടു കിടന്നിരിക്കുന്നവർ ഇതുവരെ വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടോ എന്നു സംശയമാണ്.

ലിംഗബന്ധപരമായ (Sexual) അസഭ്യത എന്ന കരം തന്നിൽ ആരോപിച്ചേക്കുമോ എന്നു യേശുക്രിസ്തു അതിൽ ഒരു എതിർവാദം നോവലിന്റെ ഒന്നിലധികം ഭാഗങ്ങളിൽ പുറപ്പെടുവിക്കുവാൻ പ്രസ്തുതം ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഇംഗ്ലീഷ് നോവലുകളെപ്പോലെ ലിംഗബന്ധപരമായ ജീവിതത്തിന്റെ വശങ്ങൾ മറച്ചുവെച്ച് മനുഷ്യന്റെ ഒരു അപൂർണ്ണ ചിത്രം വരയ്ക്കുന്ന പതിവ് സാധാരണയായി ഹന്ത്യ നോവലെഴുത്തുകാർക്കുണ്ട്. വിശ്വസാഹിത്യത്തിൽ ഉന്നതസ്ഥാനം ലഭിച്ചിട്ടുള്ള ഫ്ലാബിയർട്ട്, ഓൾഡ് മോപ്പാസ്സാ, ആൽഫ്രിഡ് ജീഡ് മുതലായവർ പ്രകൃതി വിരുദ്ധങ്ങളായ ഭ്രാന്തലുകളെ പോലും തങ്ങളുടെ നോവലുകളിലും കഥകളിലും വെളിച്ചം വർത്തിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. തന്റെ വർണ്ണന അശ്ലീലമായിപ്പോയോ എന്നുള്ള പ്രസ്തുതന്റെ മേൽ സൂചിപ്പിച്ച ഭയംതന്നെ, അദ്ദേഹത്തിന് ഇവയെ പ്രതിപാദിക്കുന്നതിൽ കാരോടീപനമെന്ന ഉദ്ദേശമില്ലെന്നും കേവലം കലാപരമായ ഉദ്ദേശമേ ഉള്ളൂ എന്നും സുവ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്. വാസ്തവത്തിൽ സത്യത്തെ അതുപോലെ വർണ്ണിക്കണമെന്നുള്ള ഒരു ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ — പ്രത്യേകിച്ച് ഒരു ജന്തുശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ — രീതിയാണ് ഈ വിഷയത്തെപ്പറ്റിയുള്ള വർണ്ണനകളിൽ പ്രസ്തുതം സൂചിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളത്. പ്രാചീന റോമാചക്രവർത്തിമാരുടെ കാലത്തെ റോമാക്കാരുടെ ജീവിതം നന്നായി വർണ്ണിച്ച് പ്രസിദ്ധീകരിച്ച പെട്രോണിയസിന്റെ വർണ്ണനയോടു

കിടന്നിരിക്കുന്ന വണ്ണൻ പ്രൊസ്റ്റിന്റെ നോവലിന്റെ “സോഷോമം ഗെമോറയം” എന്ന ഭാഗത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ് എന്ന് ആർതർ സിമൺസ് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുള്ളതും ഇവിടെ പ്രസ്താവയോഗ്യമാണ്.

പ്രൊസ്റ്റിന്റെ ഭാഷാരീതിയിലുള്ള അസ്സച്ചുത യെപ്പാരി ഒരു നിരൂപകൻ ചുവടെ ചേർന്നപ്രകാരം പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു:— “അസ്സച്ചുതായ ഭാഷാരീതി എന്ന ദുഷ്യാരോപണത്തെ ചില ഭേദഗതികളോടു സമ്മതിച്ചു തീരൂ. പ്രൊസ്റ്റിന്റെ വായനക്കാർക്കു് ഹൈന്ദവതയായ തടസ്സമായി നീക്കുന്നതു ഇതാണു് താനും. പ്രൊസ്റ്റു് ജനിച്ചതു് ശരിയായ കാലഘട്ടത്തിൽ—അതായതു് ആത്മബോധമുള്ള കാലഘട്ടത്തിൽ (the age of self-consciousness)—തന്നെ ആണെങ്കിലും അദ്ദേഹം അതിന്റെ തെറ്റായ അർത്ഥത്തു് ജനിച്ചുപോയി എന്നു പറയേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ജാസ് എന്ന തുത്തവിശേഷത്തിന്റേയും വേഗത്തിന്റേയും ആനന്ദങ്ങൾ അനുഭവിക്കുവാൻ ശീലിച്ചിട്ടുള്ള ഞാൻ ഇന്ന് ഒരു കലാകാരന്റെ ഉച്ചാരണശ്രമങ്ങളെ ക്ഷമകേടോടുകൂടി വീക്ഷിക്കുന്നു. പ്രൊസ്റ്റിന്റെ പരമശത്രുക്കൾക്കു പോലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഭാഷാരീതിക്കുള്ള അസ്സച്ചുത, അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഴുക്കിയ തലച്ചോറിൽനിന്നോ, ഭാഷ എഴുതാൻ അറിയാൻപാടില്ലാത്തതിൽനിന്നോ ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതല്ലെന്നും, അതു മനഃപൂർവ്വം ആലോചനയുടെ ഫലമായി അദ്ദേഹം സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള ഒന്നാണെന്നും സമ്മതി

കേണ്ടതായിരുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പെരുപ്പ
 ത്തിൽ ഹൃദയഭാഷയിലുള്ള ഒന്നാമതരം പാരഡി
 കൾ—പ്രസാദമുള്ള ഭാഷാശീതിക്കു കീഴ്ത്തികേട്ടിട്ടുള്ള
 ഒന്നും, ഫീച്ചർബർട്ട് മുതലായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാരുടെ
 കൃതികളുടെ പാരഡികൾ—അദ്ദേഹം രചിച്ചിട്ടുണ്ടാ
 യിരുന്നു. പ്രസ്സിന്റെ ഈ മുഷിപ്പിക്കുന്ന ഭാഷാ
 ശീതിയിൽ ചില തത്വങ്ങൾ കണ്ടുപിടിക്കാൻ സാ
 ധിക്കുന്നതാണ്. പ്രസ്സിന്റെ മനഗതിയുള്ള മാതൃ
 കാവചകൾക്കു ബോധത്തിന്റെ താളത്തെ (rhythm
 of consciousness) പ്രതിബിംബിപ്പിക്കുവാൻ ഉദ്ദേ
 ശിച്ചാണ് രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്ന് ക്രേമിയു എന്ന
 ഹ്രസ്വനിയുപകൻ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ബോ
 ധം വികാരത്തിൽനിന്നു ചിന്തയിലേക്കും അനന്ത
 രം അവ തമ്മിലുള്ള ഒരു പരസ്പരയോജിപ്പിലേക്കു
 മാണു പോകുന്നതെന്നു പ്രത്യക്ഷമാണല്ലോ. നാം
 വികാരം അനുഭവിക്കുന്നു. നമ്മുടെ വികാരങ്ങളെ
 പറ്റി ചിന്തിക്കുന്നു. അനന്തരം നാം അവയെ
 തമ്മിൽ താരതമ്യപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇതു
 പോലെ, പ്രസ്സിന്റെ ഒരു മാതൃകാവാചകം സ്മര
 നയിൽ മുങ്ങിക്കിടക്കുന്ന ഒരു നിരീക്ഷണത്തിൽ
 നിന്നു തുടങ്ങി, അതിനെ യുക്തിയുടെ പ്രകാശത്തിൽ
 അങ്ങോട്ടുമിങ്ങോട്ടും തിരിച്ചുമറിച്ചു നോക്കി, ഒടുക്കം
 അതിനെ ഒരു രൂപകംകൊണ്ടോ അനേകം രൂപക
 ങ്ങൾ കൊണ്ടോ കീരീടധാരണം ചെയ്യുന്നു എന്നാ
 ണ് ക്രേമിയു ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരിക്കുന്നത്. അതിന്റെ

വേൽ നമ്മുടെ ഉപബോധമനസ്സിൽ ആണ് സ്ഥിതി ചെയ്യുന്നത്. അവിടെനിന്നു അത് ഭാവനാകസമുദായമായി പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നു."

പ്രസ്ഥിന്റെ നോവലിനെപ്പറ്റി ഡെസ് മണ്ട് മക്കാർത്തി എന്ന ഇംഗ്ലീഷ് നിരൂപകൻ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത് ചുവടെ ചേർക്കുന്നു. "കലാവാസനയും ബുദ്ധിശക്തിയുമുള്ള വായനക്കാർക്ക് ഈ നോവലിനെക്കാൾ കൂടുതൽ വിലയേറിയതായി തോന്നുന്ന മറ്റൊരു നോവലും ഈ ഇരുപതാം ശതാബ്ദത്തിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല. ബാഹ്യലോകത്തേയും അവരുടെ ആന്തരികലോകത്തേയും, പ്രത്യേകിച്ച് ഭൂമിയിൽ പരഞ്ഞതിനെപ്പറ്റി ഒരു പുതിയ വീക്ഷണകോടി ഇത് അവർക്ക് പ്രദാനം ചെയ്തിരിക്കുന്നു. അവരുടെ അന്തർഭാഗത്തുള്ള ലോകമാണ് ഏറ്റവും പ്രധാനമായത്. അതിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തത്തിനാണ് പ്രസ്ഥിന്റെ നോവൽ മാർഗ്ഗമായിത്തീർന്നത്. ഈ കണ്ടുപിടിത്തത്തിന്റെ ഫലങ്ങൾ ആത്യന്തരം നിരാശാജനകമായിട്ടുണ്ട്. അതായത് ഔഷ്ണമായ സ്വർഗ്ഗമാണ് യഥാർത്ഥസ്വർഗ്ഗമെന്നാണ് ഇതു കാണിക്കുന്നത്. പദാർത്ഥപരമായ (objective) സാധുതപരം ഇല്ലാത്തതായ ഒരു വികാരമത്രെ അനുരാഗം. അതു പ്രധാനമായി വേദനയാകുന്നു. പ്രണയം 'മനുഷ്യന്റെ വിഷാദത്തിന്റെ ഒരു അംശവും സ്നേഹം (friendship) അവന്റെ ഭീരുത്വത്തിന്റെ അംശവുമാകുന്നു.' യാതൊരു അനുഭവത്തിനും അതിനപ്പുറമുള്ള ഒരു അത്ഥവുമില്ല. എല്ലാ

അനുഭവങ്ങളും നൈരാശ്യത്തിൽ മാത്രമേ കലാശി
ക്കുന്നുമുള്ളൂ. വിശ്വാസമില്ലാത്തതും അതാത്സര്യവു
മായ ഒന്നാണു്. സാമാന്യീകമായ യാതൊരു വിധി
യെഴുത്തും സാധ്യവല്ല. വ്യക്തിത്വവും (Individuality)
ഉത്തരവാദിത്വവും മായമാണു്. സദാ പരിവർതി
ച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന ചിന്തകളുടേയും വികാരങ്ങളുടേ
യും ഒരു കെട്ടാണു് മനുഷ്യൻ. ഇങ്ങിനെ എല്ലാമി
ന്നിട്ടും ചില വായനക്കാരെ ഈ ഗ്രന്ഥം ആശ്വസി
പ്പിക്കാതെയിരിക്കുന്നില്ല. നശീകരണത്തിൽ കലാ
ശിക്കുന്ന അപഗ്രഥനം ഇതിനപ്പുറം പോകുന്നതല്ല.
എന്നാലും, ഏതോ ഒരു—അങ്ങിനെയുള്ള ഒരു
ലോകത്തോടു് അനുവർത്തിക്കേണ്ടതും അതിലുള്ള
നിവാസം പ്രയോജനകരമാക്കുന്നതുമായ ഒരു നില
—അതിൽ അവശേഷിച്ചിരിക്കുന്നു. ചില വായനക്കാ
രെ പ്രൂസ്റ്റിന്റെ ചിത്രങ്ങളും സമുദായജീവിതവിവ
രണങ്ങളുമാണു് രസിപ്പിക്കുന്നതു്. പക്ഷെ, ഇവ
രല്ലാതിരുന്ന പ്രൂസ്റ്റിനെ സൂക്ഷ്മമായി പഠിച്ചിരുന്ന
വർ, ഇങ്ങിനെ പഠിച്ചവർ അന്വേഷകനും ജിജ്ഞാ
സുവും ബുദ്ധിമാണുമായ ഒരു കലാകരുന്റെ മനസ്സിൽ,
ലോകം എങ്ങിനെ പ്രതിബിംബിച്ചിരുന്നു എന്നാ
ണു് അതിൽ കണ്ടതു്. അങ്ങിനെയുള്ള ഒരു മനു
ഷ്യന്റെ യഥാർത്ഥമായ അനുഭവത്തോടു് ഒരു ആത്മ
ചരിത്രത്തെക്കാൾ അധികം അടുത്തു് അവരെ അതു
കൊണ്ടുവരുകയാണു് ചെയ്തതു്. തന്നിമിത്തം അതു
തങ്ങളുടെ കടന്നുപോകുന്ന ജീവിതത്തെ നിരീ
ക്ഷിക്കാനുള്ള അവരുടെ ശക്തിക്ക് ക്രമേണ നശി
കയും ചെയ്തു. അതിന്റെ ബോധത്തെ എങ്ങിനെ
അഗാധമാക്കാമെന്നു് അവർ പ്രൂസ്റ്റിൽ നിന്നു്

പഠിച്ചു. അവർ കലാകാരന്മാരാണെങ്കിൽ, കലാ സൃഷ്ടിക്കായി ഭൂതകാലത്തെ എങ്ങിനെ ഉപയോഗിക്കണമെന്ന് അവർ അദ്ദേഹത്തിൽ നിന്നു ഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്തു. എന്നാൽ കലാകാരന്മാരല്ലാത്തവരോട് പ്രശ്നമുണ്ടാകുമെന്നു സന്ദേഹമുണ്ടോ? ജീവിതം ഇത്രമാത്രം ശുശ്രൂഷാണെങ്കിൽ, അതിനെപ്പറ്റിയുള്ള നമ്മുടെ ബോധത്തെ അഗാധമാക്കുന്നതിന്? അതിന്റെ ഫലം, വേദന വലിച്ചെടുക്കുകയായിരിക്കും. വേദന വലിച്ചെടുക്കുമെന്നുള്ളതു വാസ്തവമാണെന്നു പക്ഷേ, മനുഷ്യൻ കർമ്മമാക്കുവാൻ യോഗ്യനുള്ള ഒരു അനുഭവമായ സമാസാദനവും അഥവാ, സിദ്ധിയും (attainment) കൂടി അതു നൽകുന്നു എന്നാണ് പ്രശ്നത്തിന്റെ നോവലിന്റെ ഒടുവിലത്തെ ഭാഗമായ 'വീണ്ടെടുത്ത കാലം' നമ്മെ പഠിപ്പിക്കുന്നത്. സകല വസ്തുക്കളും നശിക്കുകയും പരിവർത്തിക്കുകയും ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നുള്ള മഹാ പരമാർത്ഥത്തിനും ഒരു മനസ്സിന് മരണാനിൽ കടക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതല്ലെന്നുള്ള തത്വത്തിനും പ്രശ്നത്തിനോടു അധികം പ്രാധാന്യം മറ്റൊരു നോവലെഴുത്തുകാരനും നൽകിയിട്ടില്ല. എന്നാൽ ഈ ചുരുക്കം ചവറിനും ഇടയ്ക്കുനിന്ന് ഒരു സ്വപ്നക്കഷണം വിലപ്പെട്ടൊരു പുറത്തുവരാറുണ്ട്. ഈ നിമിഷങ്ങളെത്ര യഥാർത്ഥ കലാസൃഷ്ടികളുടെ അസംസ്കൃതസാധനങ്ങളായിത്തീരുന്നതും ഈ നോവലിനെപ്പറ്റി വിമർശിച്ചുകൊണ്ട് സന്തതന എന്ന അമേരിക്കൻ തത്വജ്ഞാനി എഴുതിയ

പ്ലേറ്റോ അദ്ദേഹം പ്രഖ്യാപനം ചെയ്തതായ “സാരാംശവാദം” (Doctrine of essences) ഇക്കിനെ പ്രസ്തിഷ്ഠിപ്പിക്കുന്ന അനുഭവത്തോടു യോജിച്ചിരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഇക്കിനെയുള്ള ഒരു സാരാംശത്തെ (Essence) പരമപരയായോ അതു ഗ്രഹണമാണെന്നും ആവശ്യമില്ലാതെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നും തോന്നുമെങ്കിലും, അതിനെ നിരീക്ഷിക്കുമ്പോൾ അതു കാര്യങ്ങളിൽപ്പെട്ട് ഏറ്റവും വ്യക്തവും സംശയരഹിതവുമായതാണെന്നു—പുണ്യമായ സ്മൃതയോടു കണക്കാക്കുന്ന ഏകകാര്യമാണെന്നു—നമുക്കു ഗ്രഹിക്കുവാൻ കഴിയും. ഒരു സാരാംശം എന്നു പറയുന്നത് ഒരു സാധനത്തിന്റേയോ വികാരത്തിന്റേയോ കണ്ടറിയാവുന്ന സ്വഭാവം,—യഥാർത്ഥമായി അനുഭവത്തിൽ വരുന്നതോ, സ്മരണകൊണ്ടു വീണ്ടെടുക്കാവുന്നതോ, മറ്റൊരാളെ ധരിപ്പിക്കാവുന്നതോ ആയ സാധനത്തിന്റേയോ വികാരത്തിന്റേയോ ഭാവം—ആകുന്നു. ഭൂതകാലത്തിൽ സ്വഭാവജമായി പരമാർത്ഥമായിട്ടുള്ളതെല്ലാം ഇക്കിനെ വീണ്ടെടുക്കാവുന്നതാണ്. കാര്യങ്ങളുടെ നിരാശജനകമായ പരിവർത്തനങ്ങളും താൽക്കാലികതയും അവസാനത്തിൽ രസകരമായിരിക്കുന്നതല്ല. ശാശ്വതങ്ങളായ ഭീഷണങ്ങളുടെ ചുറ്റും കൂടുന്ന ശല്യങ്ങളെപ്പോലെ സാരാംശങ്ങൾ സംഭവിക്കുന്ന ഭൗതികസന്ദർഭങ്ങളോടോ, ശ്രദ്ധയുടെ ചാഞ്ചല്യങ്ങളോടോ ബന്ധമുള്ളവയാണ് പ്രസ്തുത പരിവർത്തനവും താൽക്കാലികതയും.”

പ്ലേറ്റോന്റെ മഹത്തായ നോവൽ സ്റ്റൈൻഡലിന്റെ നോവലുകളെപ്പോലെ അല്പപക്ഷത്തായ

സഹയേക്ഷമാത്രമേ രസിക്കുകയുള്ളൂ. സ്റ്റൈൻഡലിനു ശേഷം വിശ്വസാധിതൃലോകത്തിൽ ഉണ്ടായിട്ടുള്ള ഏറ്റവും മഹാനായ മനശ്ശാസ്ത്രനോവലെഴുത്തുകാരൻ (Psychological novelist) പ്രൂസ്റ്റിനെയാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരമശത്രുക്കൾപോലും സമ്മതിക്കുന്നതാണ്. മനശ്ശാസ്ത്രപട്ടവും സത്യസന്ധനമായ ഒരു കവിയുടെ രചകയാണു പ്രൂസ്റ്റിന്റെ നോവലിൽ എവിടേയും കാണപ്പെടുന്നത്. അതിന്റെ പാരായണം നിഗൂഢം (mystic) കവിതകളെ ഭയമെന്ത്യേ സമീപിക്കുവാൻ നമ്മെ സഹായിക്കുന്നതാണ്. പ്രൂസ്റ്റിന്റെ കരകുടുംകരകളും എന്തുതന്നെ ആയിരുന്നാലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'കഴിഞ്ഞ കരലക്ഷ്യങ്ങളുടെ സ്മരണ' വിശ്വസാധിതൃത്തിലെ ആദ്യത്തെ യഥാർത്ഥ അധികരണനിഷ്പ (Subjective) നോവലാണ്. ഭാവി തലമുറക്കു സമ്മതിക്കുക തന്നെ ചെയ്യും.



സന്ദർഭം—പാശ്ചാത്യവും പൗരസ്ത്യവും.

“വികാരത്തിന്റേയും നിരീക്ഷണത്തിന്റേയും സാങ്കേതികമായ സമ്മേളനം മുഖേന ഒരുത്തനിൽ വ്യക്തിഗതമല്ലാത്തതായ വികാരം ഉദ്ദീപിപ്പിച്ചു വൃഷ്ടിയെ സമഷ്ടിയോടു രഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ ഉപകരിക്കുന്ന മനുഷികശക്തിയുടെ ഭാവനാപരമായ പ്രകടനമാണ് കലാ... കേൾക്കുകയോ, വായിക്കുകയോ, കാണുകയോ ചെയ്യുമ്പോൾ നേരിട്ടുള്ള യാതൊരു പ്രേരണയും ജനിപ്പിക്കാതെ ഒരു മനുഷ്യനിൽ ബോധാതീതമായ ആനന്ദനും ജനിപ്പിക്കുകയെന്നു കല ചെയ്യുന്നത്... ഈ ബോധാതീതമായ ആനന്ദനും, ഈ വ്യക്തിഗതമല്ലാത്തതായ വികാരം, ജനിപ്പിക്കുന്നതിനു വേണ്ട ശക്തി കലയ്ക്കു നൽകുന്ന അതിന്റെ മെഴുകിത്തൂണത്തിന് ലാവണ്യം (Beauty) എന്ന അപൂർണ്ണമായ സംജ്ഞ കൊടുത്തിട്ടുണ്ട്. ഇതിന് രാളം (Rhythm)—അതായത്, ജീവൻ എന്ന ചിട്ടിച്ചുവരുന്നതും, അംഗവും അംഗവും തമ്മിലും, അംഗവും സങ്കല്പവും തമ്മിലുമുള്ളതായ പൊരുത്തം—എന്ന് പേരു കൊടുക്കുകയാണ് കറേക്കുടി നല്ലത്.” ഈ വിവരണം പ്രസിദ്ധ ഇംഗ്ലീഷ് നാടകകർത്താവായ ഗാൽസ് വർത്തിയുടേതാണ്. ഈ ബോധാതീതമായ ആനന്ദനുള്ളത്, ഈ വ്യക്തിഗതമല്ലാത്തതായ വികാരത്തെ, ഫിന്ദുആലു

കാരികന്മാർ രസം എന്ന് വിളിച്ചുവരുന്നു. “വാക്യം രസാത്മകം കാവ്യം” (അതായത് കലാ) എന്ന് ഭാരതീയ ആലങ്കാരികന്മാരുടെ വിശ്വാസമുണ്ട്; വിജ്ഞാന (intellectual knowledge) ത്തിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തമുള്ള ജ്ഞാന (intuitional knowledge) മാണ് വാക്യ (expression) മെന്നും, വാക്യമാണ് കല (കാവ്യം) യെന്നും ഇരൊലിയൻ സിരൂപകനായ ബെനഡെറ്റോ ക്രോസേയും അഭിപ്രായപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്.

കലയുടെ സാമാന്യവിവരണത്തിൽ ഇപ്രകാരം പാശ്ചാത്യരും പൌരസ്ത്യരും പ്രായേണ് യോജിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, കലയുടെ ആത്മാവായ ലാവണ്യം, അഥവാ രസം എന്നതിനെക്കുറിച്ച് അറുപത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടിലായ വ്യത്യസ്തമില്ലാതില്ല. രസം ശുദ്ധവും, അവിഭാജ്യവും, സ്വയം പ്രകടിതവും, ചിദാനന്ദപൂർണ്ണവും, ഇതര ഐന്ദ്രിയജ്ഞാനങ്ങളോട് കലരാത്തതും, ബ്രഹ്മാസാദനത്തോട് സമോദരതമുള്ളതും ആണെന്നും, ലോകോത്തരമായ അതുഭൂതമാണ് അതിന്റെ ജീവനെന്നും വിശ്വാസമുണ്ട് സാഹിത്യലോകത്തിൽ പരഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. രസത്തെപ്പറ്റിയുള്ള ആദ്ധ്യാത്മികതപ്രചാരമായ ഈ അഭിപ്രായം ഭാരതീയ ആലങ്കാരികന്മാർക്കുമാത്രമല്ല ഉള്ളത്. നിയോപ്ലറ്റോണിസ്റ്റ്സ് എന്ന രോമാതത്വജ്ഞാനികളും, ബ്ലേക്കും; ഷോപ്പന്റർ എന്ന പാശ്ചാത്യനിഗൂഢചിന്തകരും, ഹെഗലും എന്ന ചിന്തതത്വജ്ഞാനിയും ഇതിനോടു യോജിക്കുന്നുണ്ട്. ബെനഡെറ്റോ ക്രോസെ ഈ അഭിപ്രായത്തെ എതിർക്കുന്നില്ല. ശുദ്ധ രൂപത്തിന്റെ (form), അതായത്, സാഹചര്യം

മുതലായ സൗന്ദര്യ (൪൩) തോടു ബന്ധമില്ലാത്തതായ കാര്യങ്ങളാൽ മലിനപ്പെടാത്തതായ രൂപത്തിന്റെ സൃഷ്ടിയാണ് കലാ എന്നുള്ള ഇംഗ്ലീഷ് കലാനിരൂപകനായ ടൈൽസ് ബെല്ലിന്റെ അഭിപ്രായത്തിനും ഇതിനും തമ്മിൽ പൊരുത്തമില്ലാതിരിക്കുന്നുമില്ല. എന്നാൽ പ്ലേറ്റോ എന്ന യവന തത്വജ്ഞാനിയും (Symposium), സന്തയന എന്ന അമേരിക്കനും (The sense of Beauty), കാറൽ ഗ്രൂസ് എന്ന ജർമ്മൻ ചിന്തകനും (Der Aesthetische genuss), റെമി ഡി ഗൂർമാണ്ടു (Remy de Gourmont) എന്ന ഫ്രഞ്ച് നിരൂപകനും (Culture des Idées; also in Mercure de France), ഫ്രൂഡ് (Freud) എന്ന അസ്ട്രിയൻ മനഃശാസ്ത്രജ്ഞനും ഇതിൽനിന്നു ഭിന്നമായ രീതിയിലാണ് ലാവണ്യത്തെ (൪൪) വിവരിച്ചിരിക്കുന്നത്. 'ലൗകികതപ്രചാരമായ ഇവരുടെ' അഭിപ്രായത്തിന്റെ ഒരു രൂപം ചുവടെ ചേർക്കുന്ന റെമി ഡി ഗൂർമാണ്ടിന്റെ വാക്കുകളിൽ നിന്ന് ഗ്രഹിക്കാവുന്നതാണ്. "ലാവണ്യമെന്ന ആശയം കലർപ്പു ചേരാത്തതായ ഒന്നല്ല. സുരതത്തിൽ നിന്നുളവാകുന്ന ആനന്ദമെന്ന ആശയത്തോടു അതിന് അടുത്ത ബന്ധമുണ്ട്. ലാവണ്യത്തെ ആനന്ദമുണ്ടാക്കിത്തരാമെന്നുള്ള വാശാനമായി സ്പെൻഡൽ വിവരിച്ചപ്പോൾ, അദ്ദേഹം ഈ പരമാർത്ഥം അവ്യക്തമായി അറിഞ്ഞിരുന്നു. സൗന്ദര്യം സ്ത്രീതന്നെയാണ്.....മനുഷ്യശരീരത്തെ പൂണ്ണമായ നഗ്നതയിൽ കാണിക്കുന്ന കലാസൃഷ്ടികൾ മാത്രമേ തക്കമുള്ള കലാസൃഷ്ടികളാകുന്നുള്ളൂ എന്ന പരമാർത്ഥം

സെന്ററൽ സെക്ഷൻ ലിംഗബന്ധ(Sex)ത്തോടുള്ള ഏറ്റവും അടുത്തതായ ചാർജ്ജ് തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്. ലിംഗബന്ധത്തിന് പ്രാമുഖ്യം നൽകിയതുമൂലമിത്തമത്രെ പ്രാചീന യവനർ നിർമ്മിച്ച പ്രതിമകൾ എന്നും തർക്കാതീതങ്ങളായിരിക്കുന്നത്. ഓരോ പൂർവ്വജനെയും ഓരോ സ്ത്രീയെയും സ്വന്താനോല്ലാഭനോൽക്കാരം ഇണയേരുവാൻ മോഹിപ്പിക്കത്തക്കവണ്ണം അത്ര സെന്ററൽ മുതൽ മനുഷ്യശരീരങ്ങളെ സൗമ്യമായി അപർ കൊത്തിയിരുന്നതുകൊണ്ടാണ് അതെയ്ക്ക് അനവദ്യമായ ലാവണ്യമുണ്ടെന്ന് തോന്നുന്നത്. പ്രണയത്തെ ഉത്തേജനം ചെയ്യുന്നത് സുന്ദരമായി തോന്നും. സുന്ദരമായത് പ്രണയോത്തേജകമായിരിക്കും. കലയും കാമവും തമ്മിലുള്ള ഈ അടുത്ത യോജിപ്പത്രെ കലയുടെ വ്യാഖ്യാനമാകുന്നതും" ഡ ഫ്രാൻസിസ് മോറിസ് ഇദ്ദേഹം സെന്ററൽ വിവരണത്തിൽ മുഖ്യ ലക്ഷണത്തിന്റെ വ്യാഖ്യാനത്തിലെന്നും ഇവിടെ പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ.

കലയുടെ ആത്മാവാൽ രസത്തെപ്പറ്റി ഇങ്ങനെ ഭിന്നഭിന്നപ്രായങ്ങളുണ്ടെങ്കിലും എല്ലാ മനുഷ്യരിലും ഒരു കലാസ്വഭാവം തിരിച്ചറിയുവാനുള്ള ശേഷി കാണുന്നതാണ്. കലാ മനുഷ്യന്റെ വികാരപരമായ ജീവിതത്തിൽ നിന്ന് പൊട്ടിപ്പുറപ്പെടുന്നതാകയാൽ അതു ലോകത്തിലെങ്ങും എല്ലാ കാലത്തും വ്യാപിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്നു. നിത്യജീവിതത്തിൽ കലാ ദൃഷ്ടി കൂടാത്തതാണെന്നു മറ്റുള്ളവരെപ്പോലെ ഭാരതീയരും മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുള്ളതിന്റെ പല

മാണ് അവർ കലയെ നൂറ് അയി തരം തിരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കലകളെ സുന്ദരകലകൾ, അഥവാ, ലളിതകലകളെന്നും, പ്രായോഗികകലകളെന്നും രണ്ടായി വിഭജിക്കാം. പ്രസ്തുത നൂറ് കലകളിൽ പ്രായോഗികകലകളും ഉൾപ്പെടുന്നുണ്ട്. സംഗീതം, സാഹിത്യം, നാട്യം, വാസ്തുശില്പം, പ്രതിമാശില്പം, ചിത്രമെഴുത്ത് എന്നിവയാണല്ലോ സുന്ദരകലകൾ. ഈ സുന്ദരകലകളെ തന്നെ, അവയുടെ സാങ്കേതിക ഉപകരണങ്ങളുടെ വ്യത്യാസം ജനിപ്പിക്കുന്ന പ്രതിപാദനരീതി സംബന്ധമായ വ്യത്യാസങ്ങളെ ആസ്പദമാക്കി ചലനാത്മകകലകൾ (അതായതു സംഗീതം, സാഹിത്യം, നാട്യം) എന്നും നിശ്ചലതാത്മകകലകൾ (അതായതു ചിത്രമെഴുത്ത്, വാസ്തുശില്പം, പ്രതിമാശില്പം) എന്നും രണ്ടായി തരംതിരിക്കാവുന്നതാണ്. സുന്ദരകലകളുടെ സാങ്കേതികമാണ്ഡങ്ങളെ മാത്രം ആസ്പദമാക്കി അവയെ സംയോജകകലകൾ, അഥവാ, കൂട്ടിച്ചേർക്കുന്ന കലകൾ (*art per via de porre*, അതായതു ചിത്രമെഴുത്ത്, വാസ്തുശില്പം) എന്നും, വിധോജകകലകൾ അഥവാ, വെട്ടിക്കുറയ്ക്കുന്ന കലകൾ (*art per via de levare*; അതായതു പ്രതിമാശില്പം) എന്നും ഇറ്റാലിയൻ കലാകാരനായ ലിയൊണാർഡോ ഡവിഞ്ചി-നുമായി വിഭജിച്ചിട്ടുള്ളതും ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. ലെസ്സിങ്ങ് എന്ന ജർമ്മൻ ചിന്തകൻ ലയോക്കൂൺ എന്ന യവനപ്രതിമയെപ്പറ്റിയുള്ള തന്റെ പ്രസിദ്ധ ഉപന്യാസത്തിൽ ചലനാത്മകകലകൾക്കും നിശ്ചലതാത്മകകലകൾക്കും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങളും, ഇംഗ്ലീഷ് കലാനിരൂപകനായ വാൾട്ടർ പേറ്റർ (*Walter of Giorgione*) ഇവ ജനി

പ്രിക്കുന്ന രസങ്ങൾ തമ്മിലുള്ള മെഴുലികമായ വ്യത്യാ
 സങ്ങളും, അവയിൽ ഒന്നിൽനിന്നു തുടങ്ങുന്ന
 രസം മററുള്ളവയിൽനിന്നു നേടുവാനുള്ള ഉദ്യമ
 ങ്ങളുടെ നിഷ്പലത്വവും ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്.
 പേറ്റർ ഇങ്ങനെ പറയുന്നു:—“ഭാവനാപരമായ ചി
 ന്തകളുടെ ഒരു ഒരു നിശ്ചിതമായ അളവിനെ വിഭി
 ന്നങ്ങളായ ഭാഷകളിലേക്ക് തർജ്ജിമ ചെയ്ത് ചില
 സാങ്കേതിക ഗുണങ്ങൾ—അതായത്, ചിത്രമെഴു
 ത്തിൽ വണ്ണവും, സംഗീതത്തിൽ നാദവും, കാവ്യ
 ത്തിൽ താളാനുസ്വരമായ വാക്കുകളും—അവയോടു
 കൂട്ടിച്ചേർക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകുന്ന ഫലങ്ങളാണ് ചിത്ര
 വും, സംഗീതവും, കാവ്യവുമെന്ന് സാധാരണക്കാരായ
 നിരൂപകർ വിചാരിക്കാറുള്ളതു തെറ്റാണ്. ഇതുനി
 മിത്തം കലയിലുള്ള ഐന്ദ്രിയമായ അംശത്തേയും,
 അതോടുകൂടിത്തന്നെ, മെഴുലികമായി കലർപ്പരമാ
 യിരിക്കുന്ന സകലതിനേയും അവർ നിസ്സാരമാക്കുക
 യാണു ചെയ്യുന്നത്. ഓരോ കലയിലുമുള്ള ഐന്ദ്രിയ
 അംശങ്ങൾ, മറ്റൊരു കലയിലേക്കു പരിഭാഷപ്പെ
 ടത്തുവാൻ പാടില്ലാത്തതായ ലാവണ്യത്തിന്റെ ഒരു
 പ്രത്യേകഭാവത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുകയും പ്രത്യേകത
 ത്തിലുള്ള തോന്നലുകൾ ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന
 താണെന്നുള്ള ഏതിർത്തപത്തിന്റെ ശരിയായ
 ഗ്രഹണം യഥാർത്ഥമായ കലാനിരൂപണത്തിന്റെ
 പ്രാരംഭമായി കൂടിയേ തീരൂ.” കാവ്യം വികാ
 രങ്ങളെ ഉദ്ദീപിപ്പിക്കുന്നു. ചിത്രമെഴുത്തും ശില്പവും
 വികാരങ്ങളെ ശാന്തമാക്കുന്നു, സംഗീതം വികാര

ക്കളെ അഗാധമാക്കി അധയ്യ തമ്മിൽ പൊരുത്തമുണ്ടാക്കുന്നു. വിഭിന്നങ്ങളായ കലകളെ സംയോജിപ്പിക്കുവാനല്ലമിടുന്ന സംഗീതനാടകഭ്രാന്തന്മാർ പേറ്ററിന്റെ മേലുലരിച്ച അഭിപ്രായം അറിഞ്ഞിരിക്കേണ്ടതാണെന്നും ഇടയ്ക്കു പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ.

സുന്ദരകലാനിർമ്മാണം സാമ്പ്രതികമായ ഒരു പ്രവർത്തനമാണ്. ശില്പായുഗത്തിലെ കാട്ടുമനുഷ്യരുടെ ഇടയ്ക്കും ഉപാധശക്തികളിലെ പരിഷ്കൃതമനുഷ്യരുടെ ഇടയ്ക്കും അത് കാണാവുന്നതാണ്. കലാഇക്കടിയെ സാമ്പ്രതികമായ ഒരു പ്രവർത്തനമാണെങ്കിലും അതിന്റെ രൂപങ്ങൾക്കും വിഷയങ്ങൾക്കും രീതികൾക്കും ധാരാളം വൈവിധ്യവും കാണാനുണ്ട്. ശില്പങ്ങളുടെ കലാസൃഷ്ടി സാമ്രാജാവികവും തന്നെത്തന്നെ റിയാലിറ്റി ജനിക്കുന്നതും, അന്ധനായിത്തീരുന്നതും, പ്രായപൂർത്തി വന്നവരുടേത് അറിഞ്ഞുകൊണ്ടുണ്ടാക്കുന്നതും മാമുൽബലവും, അനുകരണപരവുമാണെന്നും അസ്മിയാക്കാരനായ ഫ്രാങ്ക് ഫ്രിഡ് (Franz Fried) ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. അതുപോലെ തന്നെ പാശ്ചാത്യകലയും പെന്തസ്ത്യകലയും തമ്മിലും 'വ്യത്യസ്തങ്ങൾ കാണാവുന്നതാണ്'.

നമ്മുടെ പ്രതിപാദ്യവിഷയമായ പാശ്ചാത്യകലയും പെന്തസ്ത്യകലയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതിനു മുമ്പ് അവ ഗ്രഹിക്കുന്നതിനെ സുഗമമാക്കുന്ന കലാവൈവിധ്യത്തിനുള്ള

സാമാന്യകാരണങ്ങളെപ്പറ്റി അല്പം പരഞ്ഞുകൊള്ളുന്നു. മനുഷ്യരുടെ വികാരപരമായ സ്വഭാവവ്യത്യാസമാണ് കലയുടെ വൈവിധ്യത്തിനുള്ള ഒരു കാരണം. ജപ്പാൻകാരുടെ ലാവണ്യബോധത്തിന്റെ അതിസൂക്ഷ്മതനിമിത്തം അതിമനോഹരവും ലോലവുമായ ചെറു കരകൗശലപ്പണികളിലും ധ്വനിപ്പുണുവും ലളിതവുമായ ചെറുകവനങ്ങളിലും അവർ ഒരു പ്രത്യേകസ്ഥാനം നേടുവാൻ സാധിച്ചു. ഫ്രഞ്ചുകാരുടെ ബുദ്ധിപരമായ പ്രസാദം അവരുടെ കലാസൃഷ്ടികളിൽ പ്രതിബിംബിച്ചുകാണാവുന്നതാണ്. ഇറാഖിലിയാരുടെ അനിയന്ത്രിതവും ഇടവിട്ടു വീഴുന്ന കൊടുങ്കാറ്റുപോലെ ശക്തി വലിച്ചുവരുന്നതുമായ വികാരപ്രവാഹം അവരുടെ സംഗീതത്തിലും നിഴലിച്ചുകാണാം. വികാരപരമായ ജനങ്ങൾ വേഗത്തിൽ ആലോചനകൂടാതെ പ്രവർത്തിക്കുന്നു. ഇതനിമിത്തമത്രേ ഐറിഷ് കാക്കും ഫ്രഞ്ചുകാക്കും ഈ സ്വഭാവത്തിന്റെ പ്രതീഫലനങ്ങളായ ആത്മഗീതങ്ങൾ (Yrises) നല്ലപോലെ നിർമ്മിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ക്ഷമയും പരിശ്രമശീലവും ഫ്രഞ്ചുകാക്കും ഐറിഷ് കാക്കും ഇല്ലായ്മയാൽ ഈ ഗുണങ്ങൾ ധാരാളം വേണ്ടതായിവരുന്ന വാസ്തവികതയിലും നാടകനിർമ്മാണത്തിലും ഉത്തമകൃതികൾ നിർമ്മിക്കുവാൻ ഇവർക്ക് സാധിച്ചിട്ടില്ല. നേരെ മറിച്ച് പ്രസ്തുത ഗുണങ്ങൾ സാമാന്യത്തിലധികമുള്ള ഇംഗ്ലീഷുകാക്കും ജർമ്മൻകാക്കും ശോത്തികരീതിയിലുള്ള ഉത്തുംഗങ്ങളായ പള്ളികളും ഒന്നാതരും

നാടകങ്ങളും നിർമ്മിക്കുവാൻ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. ക്ഷമയ്ക്കും പരിശ്രമബുദ്ധിക്കും കേരവികേട്ട തമിഴൻ അവ അധികമായി വേണ്ട ഭീമമായ ദ്രാവിഡക്ഷേത്രങ്ങൾ പണിചെയ്തിരുന്നു.

പ്രകൃതിയുടെ വ്യത്യാസങ്ങളാണ് കലാഭവവിധ്യത്തിനുള്ള മറ്റൊരു കാരണം. തെക്കേ ഇൻഡ്യയിൽ ധാരാളമുള്ള കരിങ്കല്ല്പിൻറെ കഠിനവും പരുപരുപ്പും നിമിത്തം ദ്രാവിഡന്മാർ തങ്ങളുടെ ശില്പകലയിൽ നിർമ്മാണസങ്കല്പതയും ബാഹ്യാലങ്കാരസമൃദ്ധിയും പ്രകടിപ്പിക്കാൻ സാധ്യമല്ലാതെ വന്നു. നേരെ മറിച്ച്, ബ്രിട്ടണിലും ജർമ്മനിയിലും ധാരാളമായി കാണുന്ന വെട്ടുകല്ല് (Sandstone) ന് കഠിനവും കറഞ്ഞിരിക്കുന്നതായാൽ അവിടത്തെ ശില്പികൾക്കു ശ്രമകരങ്ങളും സങ്കല്പങ്ങളുമായ രൂപങ്ങളുള്ള ഗോത്തിക് രീതിയിൽ പള്ളികൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിന് സാധിച്ചു. ബംഗാളിലെ സമതലത്തിൽ കല്ല് ദുർലഭമായിരുന്നതിനാൽ ശില്പവേലകളിൽ ശ്രദ്ധ കേന്ദ്രീകരിക്കാതെ ബംഗാളികൾ കാവ്യനിർമ്മാണത്തിലും ചിത്രമെഴുത്തിലും ശ്രദ്ധ പതിപ്പിച്ചു. അഗ്നിപർവ്വതഭൂമിയായ ജപ്പാനിൽ വൃക്ഷസമൃദ്ധിയുള്ളതിനാൽ മരക്കുത്തുപണിയിലും മരക്കൊത്തുപണിയിലുമാണ് ജപ്പാൻകാർ അധികമായി ശ്രദ്ധ പതിപ്പിച്ചിരുന്നത്. ചിത്രലിപികളോടുള്ള നിത്യപരിചയം നിമിത്തം ചിത്രങ്ങളോട് ചീനന്മാർക്കു നിത്യതനഴക്കവും, കണ്ണിന്നു കലാപരമായ സൂക്ഷ്മതയും ലഭിച്ചതിനാൽ ചീനചിത്രങ്ങൾക്ക് കലാലോകത്തിൽ

അപ്രതിരൂപമായ ഒരു സ്ഥാനം കിട്ടിയിട്ടുണ്ട്. സാദൃശ്യാത്മകത്വ (യഥാർത്ഥബുദ്ധിവാദിത്വം, Realism) ത്തിനു പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിരുന്ന ചാൾസ്ട്രൂ കലാ കാരന്മാർ അതിനെ പ്രകടിപ്പിക്കുന്നതിന് അത്യന്തം ഉപകരിക്കുന്ന എണ്ണച്ചായ (oil colour) ത്തിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തം ഒരു അനുഗ്രഹമായിത്തീർന്നു. നേരേ മരിച്ച് ബാഹ്യസാദൃശ്യത്തെ വിശദീകരിക്കുന്ന ഭാരതീയകലാകാരന്മാർ എണ്ണച്ചായത്തെ ഉപയോഗിക്കാതെ സാധാരണ ചായത്തെ (water colour) മറുകെ പിടിച്ചുകൊണ്ടുപോന്നു.

മനുഷ്യരുടെ ചിന്താപരമായ സ്വഭാവവ്യത്യാസങ്ങളും കലയുടെ വൈവിധ്യത്തിന് കാരണമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. പ്രാചീന യവനന്മാർ ഇരുകരകളെയും ഉത്തമനായ ഒരു മനുഷ്യനായിട്ടാണു കരുതിയിരുന്നത്. തന്നിമിത്തം അവരുടെ പ്രതിമാശില്പകല മനുഷ്യരൂപത്തിന് അനുപാത നൽകി അതിനെ ദൈവമാക്കി കൊത്തിവെച്ചു. ഹിന്ദുക്കൾ നേരേമരിച്ച് മനുഷ്യൻ അപൂർണ്ണമായ ദൈവമാണെന്ന് കരുതിയിരുന്നതിനാൽ അവർ ദേവന്മാരുടെ പ്രതിമകൾ കുറമെരെ മനുഷ്യരെ മാത്രയായിരുന്നെന്ന് പണിപ്പെടുത്തിയത്. യവനദേവന്മാർക്കുള്ള വലിപ്പത്തിനും ബാഹ്യസൗന്ദര്യത്തിനും പകരം ഹിന്ദുക്കൾ ഗണപതിവിഗ്രഹത്തെപ്പോലെ ഭാവനാപരമായ രൂപവും അംഗബാഹുല്യവും അവരുടെ ദേവന്മാരുടെ പ്രതിമകൾക്കു നൽകി. ദിവ്യത്വത്തെ വലിപ്പംകൊണ്ടു സൂചിപ്പിക്കുന്ന യവനകലാദീപ്തി

യാണു് ജപ്പാനിലെ പ്രതിമാശിപ്പികൾ അനുസരി
 ച്ചിരുന്നതു്. ഈശ്വരനെ പ്രതിമയിലൊ, ചിത്ര
 ത്തിലോ ചിത്രീകരിക്കുന്നതിനെ ഇസ്ലാംമതം നിരോ
 ധിച്ചിരുന്നതിനാൽ, പ്രതിമാശിപ്പത്തിനും, ഒരുവിധ
 ത്തിൽ ചിത്രമെഴുത്തിനും വേണ്ട വളച്ചു മുസ്ലിമീക്കു
 ളുടെ ഇടയിൽ സ്വീകരിച്ചിരുന്നില്ല. ദൃശ്യമായ ലാവ
 ണ്യവും ശക്തിയുമുള്ള ദൈവത്തെ മുസ്ലീംപ്രതിമാശി
 പ്പികളും ചിത്രകാരന്മാരും ചിത്രീകരിച്ചിരുന്നില്ലെ
 കിലും, അദൃശ്യമായ ലാവണ്യവും ശക്തിയുമുള്ള
 ദൈവത്തിന്റെ മഹിമ അകലുഷവും അതിസുന്ദരവു
 മായ തങ്ങളുടെ വാസ്തവശിപ്പ കലാസൃഷ്ടികളായ പള്ളി
 കളിലും ശവകുടീരങ്ങളിലും അവർ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ട
 ത്തിയിരുന്നു. ഏകജന്മവിശ്വാസമുള്ള മതങ്ങളുടെ
 അനുചാരികളായ ക്രിസ്ത്യാനികളും മുസ്ലിമീക്കുളും
 തങ്ങളുടെ കലയിൽ പ്രത്യക്ഷമായ രൂപത്തിന് പ്രാ
 ധാന്യം നൽകുകയും, ഇഹലോകവാസംപോലെ ഒരി
 ക്കൽ മാത്രമുണ്ടാകുന്ന ഒന്നിന്റെ സ്തുരണ ഏകോക്തം
 നിലനിർത്തുവാനായി ശ്രമിക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു.
 അതിനാൽ ക്രിസ്ത്യാനികളും മുസ്ലിമീക്കുളും മൃത
 രുടെ സ്തൂരകളായ ശിവകുടീരങ്ങളെ ടാജ് മഹാളി
 നെപ്പോലെ അതിമനോഹരങ്ങളായ കലാസൃഷ്ടിക
 ളാക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുവന്നു. നേരെ മറിച്ച്, ഹിന്ദുക്കൾ
 പുനർജന്മത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നതിനാൽ അവരു
 ടെ ഇടയ്ക്ക് മൃതരുടെ സ്തൂരകളെങ്കിലും ശില്പവേല
 കൾ സാധാരണയായി കാണാറില്ല. ഈ ഏകജന്മ
 പുനർജന്മ വിശ്വാസങ്ങൾക്ക് സാഹിത്യത്തിലും

വൈവിധ്യമുള്ളവർ സാധിച്ചിട്ടുണ്ട്. പ്രാചീന യവനന്മാരുടേയും ഏലിസബെത്ത് രാജ്ഞിയുടെ കാലത്തുള്ള ഇംഗ്ലീഷുകാരുടേയും ദുഃഖപര്യവസായികളായ നാടകങ്ങൾ (tragedy) പ്രകടിപ്പിക്കുന്ന ശോകരസപരമായും പ്രസ്തുത ഏകജീവിതവിശ്വാസം ജനിപ്പിച്ച വികാരതീക്ഷ്ണതയുടെ കലാപരമായ ഒരു പ്രകടനം മാത്രമാണ്. ഫീഡിക്കൽ പുനർജന്മവിശ്വാസികളാകയാൽ സംസ്കൃതനാടക ലോകത്തിൽ യഥാർത്ഥമായ ദുഃഖപര്യവസായി നാടകങ്ങളുണ്ടായിട്ടില്ല.

സാമുദായിക പരിവർത്തനങ്ങളും ശാസ്ത്രീയ കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളും കലയുടെ വൈവിധ്യത്തിന് കാരണമാകുന്നുണ്ട്. ഇവ പുതിയ കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളെ ജനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ചഴിഞ്ഞു നോക്കുകയാണെങ്കിൽ, കലയുടെ അസംസ്കൃതസാധനങ്ങളിലും സാങ്കേതികമാർഗ്ഗങ്ങളിലും ഒഴിച്ച് മറ്റേ ലിഖിതരചനകളെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം കലാലോകത്തിൽ യഥാർത്ഥമായിട്ടുള്ള "പുതിയ" പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നതല്ലെന്നു കാണാവുന്നതാണ്. ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ ബീജം മനുഷ്യന്റെ ആദ്യത്തെ കലാസൃഷ്ടിയിൽ അന്തർഭവിച്ചിരുന്നതായി കാണാം. കലാലോകത്തിലെ ഒരു പുതിയ പ്രസ്ഥാനമെന്നു പറയുന്നതുകൊണ്ടുള്ള വിവക്ഷ, ഒരു കലയിൽ അന്തർലീനമായി കിടക്കുന്ന ചില പ്രത്യേകതകളെ ഒരു കാലഘട്ടത്തിലുള്ള കുറെ അധികം കലാകാരന്മാർ തമ്മിൽ

ഭൂതകൃതികളിൽ ഒന്നുപോലെ പ്രത്യക്ഷപ്പെട്ടതിയിട്ടുണ്ടെന്നു മാത്രമാണ്. ഈ പുതിയ കലാ പ്രസ്ഥാനങ്ങളുടെ കാരണങ്ങൾ സാധാരണമായി സമ്മിശ്രമായിരിക്കും. ഇവയിൽ ചിലതു സാമ്പത്തികമായിരുന്നേക്കാം. ഉദാഹരണമായി മദ്ധ്യകാലത്തെ യൂറോപ്പിൽ കത്തോലിക്കമതത്തെ പ്രതിഷേധിച്ച് പ്രോട്ടസ്റ്റന്റമതം ജനിച്ചപ്പോൾ, കത്തോലിക്കാചിത്രകാരന്മാർ പ്രായേണ സാർവത്രികമായി തങ്ങളുടെ ചിത്രങ്ങൾക്കു വിഷയമാക്കിയിരുന്ന വിശുദ്ധകന്യക മറിയത്തിന്റെ പടങ്ങൾക്കു് ചെലവു കുറയുകയും തന്മൂലം ലൌകികവിഷയങ്ങളിൽ അവർ കൂടുതലായി ശ്രദ്ധപതിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു. സാധനങ്ങളുടെ ബാഹ്യഭാവം അന്തരപദി പകർത്തുന്ന ഫോട്ടോഗ്രാഫിയുടെ കണ്ടുപിടിത്തമാണ് പത്തൊൻപതാം ശതകത്തിൽ തുടരെത്തുടരെ ഫ്രാൻസിൽ ഉണ്ടായിക്കൊണ്ടിരുന്ന ചിത്രമഴിഞ്ഞിലെ പല പുതിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കും കാരണമായത്. ഡാവിന്റെ പരിണാമവാദവും (Evolution), ഏയിൻസ്റ്റന്റെ സാപേക്ഷണവാദവും (Theory of Relativity), ഫ്രീഡിന്റെ ഉപബോധമനസ്സിന്റെ (Sub-conscious mind), പ്ലാറിയുള്ള ഖദവും കലാലോകത്തിൽ പുതിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങളെ ജനിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഭാരതത്തിൽ പുതിയ മതപ്രസ്ഥാനങ്ങളും, ജപ്പാനിലും ചീനത്തും നാട്യാശീവംശങ്ങളുടെ മാറ്റവും, യൂറോപ്പിൽ ചൂഷണികളുടെ പ്രയത്നങ്ങളും പുതിയ കലാ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കു കാരണമായിട്ടുണ്ടെന്നും അവസാനമായി പറഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ.

കലയെ പാശ്ചാത്യമെന്നും പെരസ്ട്ര്യമെന്നും രണ്ടായി തരംതിരിക്കുമെന്നു മുകളിൽ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിരുന്നല്ലോ. ഇവ രണ്ടിന്നും തമ്മിൽ മൗലികമായ വ്യത്യാസമുള്ളൂണ്ട്. ഈ വിഭജനം വളരെ സാമാന്യമായുള്ള ഒന്നാകുന്നു. പാശ്ചാത്യകലയിൽ തന്നെ, യചനകല, ട്യൂട്ടോണിക് കല മുതലായ അവാന്തരവിഭാഗങ്ങളുണ്ടെന്നും, പെരസ്ട്ര്യകലയിൽ തന്നെ ഭാരതീയകല, ചീനജപ്പാൻകല, പാരസികകല എന്നീ പ്രധാന അവാന്തരവിഭാഗങ്ങളുണ്ടെന്നും ഇവിടെ ഓക്കേണ്ടതാണ്. പാശ്ചാത്യകലയുടെ അവാന്തരവിഭാഗങ്ങൾക്കു തമ്മിലും പെരസ്ട്ര്യകലയുടെ അവാന്തരവിഭാഗങ്ങൾക്കു തമ്മിലും വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിലും അവ ഓരോന്നിന്നും പൊതുവായി ചില ഗുണങ്ങളുള്ളതുകൊണ്ടാണ് പാശ്ചാത്യകലയെന്നും പെരസ്ട്ര്യകലയെന്നും ഉള്ള സാമാന്യ തരംതിരിപ്പ് ഉണ്ടായിട്ടുള്ളത്. പെരസ്ട്ര്യകല പാശ്ചാത്യകലാസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ ചിലതിനെ സ്വീകരിക്കുമ്പോഴും പാശ്ചാത്യകല പെരസ്ട്ര്യകലാസിദ്ധാന്തങ്ങളിൽ ചിലതിനെ അംഗീകരിക്കുമ്പോഴും ഈ ഇരുകലകളും അവയുടെ പ്രത്യേക ഗുണങ്ങളെ ഉപേക്ഷിക്കാറില്ല. ഉദാഹരണമായി ജപ്പാനിലെ റൂളും ചട്ടവും മുറുകെ പിടിക്കുന്ന കാനോ (Kano) മുതലായ ക്ലാസിക് പ്രസ്ഥാനങ്ങൾക്കു പ്രതിഷേധമായി പതിനേഴാം ശതാബ്ദം മുതൽ പത്തൊൻപതാം ശതാബ്ദത്തിന്റെ മദ്ധ്യകാലംവരെ നിലനിന്ന യക്കിയോ (Ukiyoe or Passing World School) പ്രസ്ഥാനം സ്ഥാപിക്കപ്പെട്ടപ്പോൾ

ഈ പുതിയ പ്രസ്ഥാനക്കാർ സാദൃശ്യാത്മകത (Realism) സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും, വിഷയത്തിൽമാത്രമേ അർദ്ധം അതു സ്വീകരിച്ചുള്ളൂ. അതുപോലെ തന്നെ, വെളിച്ചത്തിന്റേയും മറയയുടെയും വേർതിരിവില്ലാത്ത സമ്മേളനംകൊണ്ടു ചിത്രമെഴുത്തിൽ ഡിസൈൻ ചെയ്യുന്ന ജപ്പാനീസ് രീതി പ്രബോധം ഇസ്രയേലിസ്റ്റ് ചിത്രമെഴുത്തുകാരനായ ഡെഗാ (Degas) സ്വീകരിച്ചു എങ്കിലും, ജപ്പാനീസ് ചിത്രമെഴുത്തിലെ ആദർശാത്മകത (Idealism) അദ്ദേഹം സ്വീകരിക്കുകയുണ്ടായില്ല. പാശ്ചാത്യകലയുടെയും പെരസ്പെക്റ്റീവയുടെയും ചുവടെ ചേർന്ന പ്രകൃതിസങ്കല്പം വായിക്കുമ്പോൾ, അവ സാമാന്യമായിട്ടുള്ളവയാകയാൽ അവ സ്ഥാപിക്കുന്ന ഉൽസർഗ്ഗങ്ങൾക്ക് അപവാദങ്ങളുണ്ടെന്നും— അതായത് പോസ്റ്റിമ്പ്രെഷണിസം, എക്സ്പ്രഷണിസം, ഫ്യൂച്ചറിസം മുതലായ പെരസ്പെക്റ്റീവകളാണുപുണ്ണമായ പാശ്ചാത്യകലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളും, മുൻപിത്രമെഴുത്തും, യുക്കിയോ പ്രസ്ഥാനത്തിലെ ചിത്രമെഴുത്തു മുതലായ പാശ്ചാത്യകലാമണ്ഡലങ്ങളായ പെരസ്പെക്റ്റീവകലാപ്രസ്ഥാനങ്ങളും ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെന്നും— ഓർമ്മിക്കേണ്ടതാണെന്നുകൂടി പറഞ്ഞുകൊണ്ട് ഈ പ്രകൃതിസങ്കല്പങ്ങൾക്ക് കടന്നുകൊള്ളട്ടെ.

പാശ്ചാത്യകല സാദൃശ്യാത്മകവും, അഥവാ, യഥാർത്ഥവണ്ണരൂപവും (realistic), പെരസ്പെക്റ്റീവകല ആദർശാത്മകവും, അഥവാ, ആദർശാത്മികവും (idealistic) ആണെന്നുള്ളതാണ്. ഇവ തമ്മിലുള്ള

മൗലികമായ വ്യത്യാസം. ഇതിന്റെ ഫലമാ
ണ് മറുജാല വ്യത്യാസങ്ങൾ മിക്കവയും. അതി
നാൽ ഇതിനെ കുറെ അധികം വിശ്ലീകരിച്ചു, വിശദീ
കരിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. കലയിൽ സാദൃശ്യം കൂടി
യേതീടൂ എന്നു പൌരസ്ത്യർ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടു
ണ്ടെന്ന് ചിത്രമെഴുത്തിലെ ഷഡംഗങ്ങളെപ്പറ്റിയു
ള്ള ചുവടെ ചേർക്കുന്ന പ്രാചീനഭാരതീയകാരികൾ
സൂചകമാക്കുന്നുണ്ട്.

“രൂപഭേദഃ പ്രമാണാനി
ഭാവലാവണ്യഭോജനം
സാദൃശ്യം വണ്ണീകാഭം
ഇതിചിത്രം ഷഡംഗകം”

ഈ സാദൃശ്യം പൌരസ്ത്യദൃഷ്ട്യയാ ഏതാണെന്നു
പരിശോധിക്കാം. ഭാരതീയകലാനിരൂപകർ സാ
ധനങ്ങളെ ദൃഷ്ടമെന്നും അദൃഷ്ടമെന്നും രണ്ടായി
തരംതിരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ആദ്യത്തേത് യഥാർത്ഥസാധ
നങ്ങളേയും, രണ്ടാമത്തേത് യഥാർത്ഥവും എന്നാൽ
അപൂർവ്വം ആയവയേയും, അയഥാർത്ഥവും ഭാവനാ
സൃഷ്ടവും ആയിട്ടുള്ളവയേയും ആണു സൂചിപ്പിക്കുന്ന
ത്. ഈ രണ്ടുതരം സാധനങ്ങളേയും അവയുടെ
യഥാർത്ഥരൂപത്തിൽ, ശാരീരികമോ മാനസികമോ
ആയ ദൃഷ്ടിമുഖേന നമുക്കു കാണുവാൻ സാധിക്കുന്ന
തല്ല. അവ ഏകദിനെ തോന്നുന്നു എന്നു മാത്രമേ
നമുക്കു കാണുവാൻ കഴിയുകയുള്ളൂ. ഈ തോന്നു
ലാണ് — മറ്റൊരുവിധത്തിൽ പറയുകയാണെങ്കിൽ,
കണ്ണോ, മനസ്സോ കാണുന്ന രൂപമാണ്, യഥാർത്ഥ
ലോകത്തിലോ, ഭാവനാലോകത്തിലോ അവയുള്ള

യഥാർത്ഥരൂപമല്ല—ദൃശ്യമെന്ന പദം സൂചിപ്പിക്കുന്നതും. കലാകാരന്റെ കണ്തവും ഈ ദൃശ്യത്തിന്റെ ഒരു ഛായ—അതായത് ഒരു സാധനത്തെയല്ല; അത് ഇഷ്ടിനെ തോന്നിക്കുന്നു എന്നുള്ളതിനെ—നിർമ്മിക്കുന്നതാകുന്നു. ഇതിനെയാണ് പൗരസ്ത്യ കലാൻിരൂപകർ “സാദൃശ്യം” എന്നു വിളിച്ചുവരുന്നത്. ഈ അഭിപ്രായപ്രകാരം ഒരു സാധനത്തിന്റെ ഫോട്ടോ ആ സാധനത്തെപ്പോലെ തന്നെ ദൃശ്യം, അഥവാ തോന്നൽ ജനിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സാധനമാണ്. നേരേ മറിച്ചിട്ട്, അതിനെ അസ്പദിച്ചു വർച്ച ഒരു പടം ആ ഫോട്ടോയിൽനിന്നു ഗ്രഹിക്കാവുന്ന തോന്നലിന്റെ ഛായ മാത്രമേ വഹിക്കുന്നുള്ളു. പൗരസ്ത്യകല ഇഷ്ടിനെ കേവലം ഒരു പകർപ്പല്ല, ഒരു സൃഷ്ടി—ഒരു സാധനം ജനിപ്പിക്കുന്ന തോന്നലിന്റെ സ്വതന്ത്രമായ സൃഷ്ടി—ആയിത്തീരുന്നു. നേരേമറിച്ചു പാശ്ചാത്യദൃഷ്ടിയിൽ ഒരു ഫോട്ടോ, ദൃശ്യം ജനിപ്പിക്കുന്ന ഒരു സാധനമല്ല, പിന്നെയോ ഒരു ഛായ, അഥവാ, ഒരു പകർപ്പാണ്. ഈ ഛായക്കും ചിത്രമെഴുത്തുകാരന്റെ പടത്തിനും തമ്മിൽ അല്പ സ്വല്പ വ്യത്യാസമേയുള്ളു. പാശ്ചാത്യകല ഇഷ്ടിനെ ഒരു സാധനത്തെപ്പറ്റിയുള്ള തോന്നലിന്റെ സൃഷ്ടിയല്ല, പിന്നെയോ, ഒരു സാധനത്തിന്റെ ഏർക്കറെ ശരിപകർപ്പായിത്തീരുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. ഒരു പകർപ്പിൽ ബാഹ്യഭാവത്തെ മാത്രമേ വരുത്തുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. പൗരസ്ത്യർ സകലതും മായയായി കരുതിയിരുന്നതി

നാൽ, പൌരസ്ത്യകലാകാരന്മാർ ചീനരേയും ജപ്പാൻകാരേയും പോലെ സാദൃശ്യാത്മകത്വം സ്വീകരിക്കുമ്പോൾ പോലും, അത് ശുദ്ധസാദൃശ്യാത്മകത്വമായിട്ടല്ല. ആദർശാത്മകത്വത്തിന്റെ സാദൃശ്യാത്മകത്വമായിട്ടാണ് (Realism of idealism) പയ്യുവ സാനിക്കാരുള്ളത്.

പൌരസ്ത്യകലയ്ക്കും പാശ്ചാത്യകലയ്ക്കും തമ്മിലുള്ള ഈ വ്യത്യാസം രണ്ടു പ്രസിദ്ധ കലാകാരന്മാരുടെ വ്യത്യസ്തനിലകളെ ചൂണ്ടിക്കാണിച്ച് ഉദാഹരിക്കാവുന്നതാണ്. “ചിത്രത്തിന്റെ വിഷയത്തോട് ഏറ്റവും കൂടുതലായ സാദൃശ്യമുള്ള പടമാണ് ഉത്തമമായ പടമാകുന്നത്” എന്നാണ് സുപ്രസിദ്ധ ഇറ്റാലിയൻ കലാകാരനായ ലിയൊണാർഡോ ഡ വിഞ്ചി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ചിത്രത്തിന് വിഷയമായ സാധനത്തെ ഒരു കണ്ണാടിയിൽ പ്രീതിബിംബിപ്പിച്ച് അ മറയയും ചിത്രവുമായ തമ്മിൽ ഡ വിഞ്ചി താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോക്കി ഈ സാദൃശ്യം വന്നിട്ടുണ്ടോ എന്നു പരിശോധിച്ചിരുന്നു. നേരേമറിച്ച് പ്രസിദ്ധ ഭാരതീയചിത്രമെഴുത്തുകാരനും, ബംഗാളിലെ പുതിയ ചിത്രമെഴുത്തുപ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ സ്ഥാപകനുമായ അവനീന്ദ്രനാഥടാഗോർ “ഭാരതീയരായ ഞങ്ങൾ, സാധനങ്ങളുടെ ചിത്രം വരയ്ക്കുമ്പോൾ അവയെ അതുപോലെ വരയ്ക്കുകയല്ല, ഞങ്ങളിലുള്ള വികാരങ്ങളിൽനിന്നു ചിത്രം വരയ്ക്കുകയാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഞങ്ങൾ ഞങ്ങളെ തന്നെ വരയ്ക്കുന്നു” എന്ന് മാഡ്സെൻ എന്ന ഒരു യൂറോ

പുനരായുണ്ടായ അഭിമുഖസംഭാഷണത്തിൽ പറയുകയുണ്ടായി. പാശ്ചാത്യചിത്രങ്ങളിൽ നീളം, വീതി, വണ്ണം എന്നു മൂന്നു കക്ഷ്യകൾ (dimensions) ഉള്ളതും പെരസ്ട്രൂചിത്രങ്ങളിൽ നീളം വീതി എന്നീ രണ്ടു കക്ഷ്യകൾ മാത്രം സാധാരണയായി കാണാറുള്ളതും ആദ്യത്തേതിന്റെ സാദൃശ്യാത്മകതപത്തിനും രണ്ടാമത്തേതിന്റെ ആഭിമാന്യകതപത്തിനും ഒരു നല്ല ഉദാഹരണമാണ്. ആഫ്രിക്കയിലെ നീളോ കലയിലും മൂന്നു കക്ഷ്യകൾ ഉണ്ടെന്നുള്ള സംഗതി അറിയുന്നത് ഇവിടെ രസകരമായിരിക്കുമല്ലോ.

സാധനങ്ങൾ അവയുടെ യഥാർത്ഥരൂപത്തിൽ നേത്രേന്ദ്രീയത്തിന് അഗോചരമാണെന്നുള്ള ധാരണനിമിത്തം, ഷെരസ്ട്രൂർ, പ്രത്യേകിച്ചു ഭാരതീയർ, അവയെ ജ്ഞാനദൃഷ്ടി ഉപയോഗിച്ചുകാണാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഇതിന് യോഗാഭ്യാസം അപരിത്യാജ്യമാണ്. ഈ യോഗമാർഗ്ഗത്തിന് ഫിന്ദുമതത്തിലുള്ളതുപോലെ ഒരു അതിപ്രധാനസ്ഥാനം ഭാരതീയകലയിലുമുണ്ട്. നിരീക്ഷകനും നിരീക്ഷ്യവും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം ഇല്ലായ്മയെന്ന് നിരീക്ഷ്യത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം ശ്രദ്ധിക്കുന്നതാണു യോഗം. ഇതിനുള്ള ഒരു ഉപകരണമത്രെ ധ്യാനം. ഒരു ദേവന്റെ ആരാധകൻ ആ ദേവനെ വർണ്ണിക്കുന്ന ധ്യാനമന്ത്രം ഉരുക്കഴിച്ച് ആ ദേവന്റെ രൂപം മനസ്സിൽ ദർശിച്ച് ആ ദേവനെ ആരാധിക്കുന്നു. ഒരു ഭാരതീയകലാകാരനും ഏറക്കുറവു ഈ ചടങ്ങ് അനുസരിക്കുകയും അനുന്തരം മനസ്സിലുണ്ടാകുന്ന ചിത്രത്തിന്

ദൃശ്യമായ ഒരു രൂപം നൽകുകയും ചെയ്യുന്നു. “ദേവം ഭൂതപാ ദേവം യജേത്” എന്ന ഭാരതീയ ചൊല്ല് ഇവിടെ സ്മരണീയമാണ്. കലയിൽ ഈ യോഗസിദ്ധാന്തം സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത് നിമിത്തം പൗരസ്ത്യകലയ്ക്ക്; പ്രത്യേകിച്ചു, ഭാരതീയകലയ്ക്ക് ഒരു ദൃഷ്ടി സംഭവിക്കുന്നു. കലയിൽ രണ്ട് അംശങ്ങളുണ്ടെന്ന്, ജമൻ തത്വജ്ഞാനിയായ നീററ്ഷ് ചൂണ്ടിക്കാണിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഡയോണീസിയൻ (Dionysian), അഥവാ, വികാരപരമായ അംശവും, അപ്പൊളോണിയൻ (Apollonian), അഥവാ, ബുദ്ധിപരമായ അംശവുമാണിവ. ഈ ഡയോണീസിയൻ അംശത്തെ സ്രീ അംശമെന്നും, ഈ അപ്പൊളോണിയൻ അംശത്തെ പുരുഷ അംശമെന്നും പരിഗണിക്കാവുന്നതാണ്. ഒരു ജന്തുവിന്റെ സൃഷ്ടിക്ക് സ്രീപുരുഷസംയോഗം അപരിത്യാജ്യമായിട്ടുള്ളതുപോലെ, ഒരു കലാസൃഷ്ടിയുടെ നിർമ്മാണത്തിന് വികാരപരമായ അംശത്തിന്റേയും ബുദ്ധിപരമായ അംശത്തിന്റേയും സമ്മേളനം ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാകുന്നു. ഒരു കലാകാരന് വർണ്ണചന്ദ്രവിന്റെ സമ്യഗ്ജ്ഞാനം, അഥവാ, സാക്ഷാദർശനം ഉണ്ടായാൽ മാത്രം പോര. ഫ്രൈഡ്രിഷ് കലാകാരന്മാർ എത്ര പറഞ്ഞാലും ശരി, അയാൾക്ക് ആ ദർശനത്തിന് രൂപംകൊടുത്ത അതിനെ അന്യനെ ധരിപ്പിക്കേണ്ട കർത്തവ്യം കൂടിയുണ്ട്. പ്രസ്തുത സാക്ഷാദർശനം വികാരപരവും പ്രസ്തുതരൂപനിർമ്മാണം ബുദ്ധിപരവുമാകുന്നു. ഗ്യാനംകൊണ്ട് നിരീക്ഷകനും നിരീക്ഷ്യത്തിനും യോഗം, അഥവാ, ഐക്യം സംഭവിക്കു

അതിനാൽ, നിരീക്ഷ്യത്തിൽനിന്നു ഭിന്നനായി നിന്നുകൊണ്ട് അതിനു രൂപം കൊടുക്കുവാൻ നിരീക്ഷകൻ പ്രയത്നമുണ്ടാകുന്നു. ഇതു നിമിത്തം ഭാരതീയകലാകാരന്മാർക്ക് സാധനങ്ങളുടെ സൂക്ഷ്മജ്ഞാനമുണ്ടാകാറുണ്ടെങ്കിലും അവർ അതിന് രൂപം കൊടുക്കുന്നതിൽ ശ്രദ്ധ പതിപ്പിക്കാറില്ല. അതായത്, കലയുടെ സാങ്കേതിക ഭാവത്തിൽ (technique or craftsmanship) ഭാരതീയ കലാകാരന്മാർ പിന്നോക്കം നില്ക്കുകയാണു ചെയ്യുന്നത്. നേരെ മറിച്ചാണ് പാശ്ചാത്യകലാകാരന്മാരുടെ സ്ഥിതി. അവർ ബാഹ്യദർശനംകൊണ്ട് തൃപ്തിപ്പെടുന്നതിനാൽ അവർക്ക് നിരീക്ഷകനിരീക്ഷ്യയോഗം ഉണ്ടാകുന്നില്ല. തന്മൂലം അവർക്ക് ബലവി പ്രയോഗിച്ച് ശരിയായ രൂപം നൽകുവാൻ സാധിക്കുന്നു. ഇതിന്റെ ഫലം സാങ്കേതികഭാവത്തിൽ അവർക്കുള്ള മേന്മയാണ്. ഒരു അനുഭവപ്രായ കലാസൃഷ്ടിക്ക് ഈ രണ്ടു ഗുണങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കണം. പാശ്ചാത്യരിൽ പ്രാചീനയവനകലാകാരന്മാർക്കും, ചെരരസ്ത്രരിൽ ചീനന്മാർക്കും ജപ്പാനീസ് കാർക്കും ഈ രണ്ടു ഗുണങ്ങളുടേയും കലർപ്പ് ഏകദേശം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്.

പ്രസ്തുത യോഗസമീപാത്മ്യത്തിൽനിന്നു ജനിക്കുന്ന മറ്റൊരു ഫലം പെരരസ്ത്രരുടെ ഇടയ്ക്ക് മതവും കലയും കൂടിക്കലർന്നിരിക്കുന്നതാണ്. പാശ്ചാത്യകലയിൽ കലയും ശാസ്ത്രത്തിനും കൂടിയുള്ള കലർപ്പുണ്ട്. പ്രകൃതിയെ സമീപിക്കുന്നതിന് മനുഷ്യർ സ്വീകരിച്ചിട്ടുള്ള മൂന്നു മാർഗ്ഗങ്ങളെ ശാസ്ത്ര

വും, കലയും, മതവും. ശാസ്ത്രം വികാരപരമായ പ്രയോജനത്തെ (emotional value) വിശണിച്ച് വസ്തുതകളെ (Facts) വിവരിക്കുന്നു. മതം മനുഷ്യന്റെ മനസ്സിലുള്ള ആത്മീയതയുടെ സിദ്ധിവികാസം വിശദീകരിക്കുന്നു. കല മനുഷ്യന്റെ പ്രകൃതിയുമായുള്ള ബന്ധത്തെ വികാരപരമായി, വ്യക്തിഗതമായി, വസ്തുതകളെ ഏകദേശം വിശണിച്ച്, ചിത്രീകരിക്കുന്നു. മദ്ധ്യകാലങ്ങളിൽ പാശ്ചാത്യരുടേയും ഡെന്റൽസ്കിയരുടേയും ഇടയ്ക്ക് ഒന്നിച്ചൊരു മതത്തിൽ ശാസ്ത്രവും കലയും ഉൾപ്പെട്ടിരുന്നു. ഇന്നാകട്ടെ പാശ്ചാത്യകല മതത്തിൽനിന്നു സ്വതന്ത്രമായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും ശാസ്ത്രത്തിന് അടിമപ്പെട്ടു പോയിരിക്കുന്നു. ഡെന്റൽസ്കിയകല ഏകദേശം പൂർണ്ണസ്ഥിതിയിൽ മതത്തിന് അടിമപ്പെട്ടതാണ് ഇരിക്കുക ചെയ്യുന്നു.

ഒരു കലാസൃഷ്ടിക്ക് വീഷയം, രൂപം എന്നീ രണ്ടു അംശങ്ങളുണ്ടല്ലോ; പെന്റസ്ത്രുകലാകാരന്മാർ രൂപത്തെ വീഷയത്തിന് അഭീമതാക്കിയിരിക്കുന്നതിനാൽ രൂപം വളിച്ചു തൃപ്തിമയായിത്തീരുന്നു. ഒരു വികാരാനുഭവത്തിന്റെ ഫലമല്ല, ആ വികാരാനുഭവമുണ്ടായി എന്ന് പ്രേക്ഷകനെ മനസ്സിലാക്കുവാൻള്ള ആശ്രമമാണ് ഇതിനീത്തം. പെന്റസ്ത്രുകലയിൽ കാണുന്നത് ഇതിനാൽ പെന്റസ്ത്രുകലയിൽ സ്വാഭാവികരൂപം കറയുകയും തൃപ്തിമതം കൂടുകയും ചെയ്യുന്നു. നേരേ മറിപ്പാണ് പാശ്ചാത്യകലയുടെ സ്ഥിതി, പെന്റ

സ്പത്യകലയിലുള്ള ഈ ദൃഷ്ട്യം മറ്റു പലവിധത്തിലും ഭേദമായുള്ള അജ്ഞാതമായിലെ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാവുന്നതാണ്. ചിത്രകാരൻ ചിത്രമെഴുതാൻ സിന്നുകൊടുക്കുന്ന ഭാവം ഈ ചിത്രങ്ങളിൽ കാണാം. ധ്യാനമുദ്രയും നിശ്ചലതയും ഭാരതീയർ കൂടുതലായി കലാവിഷയമാക്കിയിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട് ഈ ദൃഷ്ട്യം കൂടുതൽ പ്രത്യക്ഷമായി കാണാവുന്നതാണ്. യൂറോപ്പിൽ ഇരലിയിലും സ്പെയിനിലും ഒരു കാലത്ത് പ്രചാരത്തിലിരുന്നതും, എൽ ഗ്രേക്കോ എന്ന കലാകാരൻ സ്ഥാപിച്ചതുമായ ബറോക്ക് (Baroque) കലാരീതിക്കും, പ്രസ്തുത ഭാരതീയ കലാരീതിക്കും തമ്മിൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ സാദൃശ്യമുണ്ട്.

ബാഹ്യരൂപത്തെ പൊതുസ്പത്യകല, പ്രത്യേകിച്ചു ഭാരതീയകല, വിശദീകരിക്കുന്നതിന്റെ മറ്റൊരു ഘലം അതിലുള്ള പ്രജാപ്രഭുതമനസ്ഥിതിയുടെ (democratic spirit) കറവും പ്രഭുതമനസ്ഥിതിയുടെ (aristocratic spirit) ആധിക്യവുമാകുന്നു. പാശ്ചാത്യകലയിൽ ഈ പ്രഭുതമനസ്ഥിതി വളരെ കറഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഒരു പൊതുസ്പത്യകലാസൃഷ്ടിയിലെ രസത്തെ ആസ്വദിക്കുന്നതിന് ഒരു കലാരസികൻ മാത്രമേ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. ഒരു സാധാരണ മനുഷ്യന് അതു സാധിക്കുകയില്ല. ധ്വനി, അഥവാ, വ്യംഗ്യം എന്നതിന്റെ ആധിക്യംകൊണ്ടാണ് ഈ ദൃഷ്ട്യം ജനിക്കുന്നത്. ബംഗാളിലെ പുതിയ ചിത്രമെഴുത്തുപ്രസ്ഥാനം സിദ്ധിച്ച ചെറു ചിത്രങ്ങളിൽ ഇതു കാണാവുന്നതാണ്. അതുപോലെതന്നെ

ജപ്പാനിലെ ഹോക്കു, ഉടാ എന്നീ ചെറുകവിതകളും ഈ ധ്വനികൊണ്ട് നീർത്തിരിക്കുന്നു. “ഭാരതത്തിലെ ഒരു കലാരസികൻ അവന്റെ സ്വന്തം വാസനകൊണ്ട് ഒരു ഗാനശകലത്തെ പൂർണ്ണമാക്കി രസിക്കുന്നു” എന്നാണ് ഇതിനെപ്പറ്റി രവീന്ദ്രനാഥ ടാഗോർ ഒരുപ്രകാരത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളത്. ഒരു ചുല് ചാണകംമുക്കി വീടിന്റെ ഭിത്തിയിൽ അടിച്ചു തിന്ന ശേഷം അത് ഒരു കുതിരയാണെന്ന് ഒരു വിചാർ പറഞ്ഞതായും, കുതിര എവിടെ എന്നു ചോദിച്ചപ്പോൾ കുതിര ചുവരിനപ്പുറത്താണെന്ന് താൻ ചൂലകൊണ്ട് വെട്ടിച്ച് കുതിരയുടെ വാലാണെന്നും മറുപടി നൽകിയതായും ഉള്ള ഒരു കഥയാണ് ഈ ദൃഷ്ടി സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. ധ്വനി ഗാർഭ്യം (Depth, density) എന്ന കലാനുണ പ്രദാനം ചെയ്യുമെങ്കിലും പ്രസാദമെന്ന ഗുണത്തെ അതു നശിപ്പിക്കുന്നതാണ്. കലയുടെ സാമുദായികതും, അതായതു, മനുഷ്യനേയും മനുഷ്യനേയും തമ്മിൽ രഞ്ജിപ്പിക്കുന്നതും, ധ്വനിയുടെ പ്രാപ്തം നശിപ്പിക്കുകതന്നെ ചെയ്യും. കലാവാസനയില്ലാത്ത സാധാരണ മനുഷ്യൻ കലാരസം അനുഭവിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലെന്നാണ് ഇതു സ്ഥാപിക്കുന്നത്. കൂടാതെ, ടാഗോർ പറയുന്നത് പോലെ, ഒരോരുത്തരും ഒരു കലാസൃഷ്ടിയെ യഥേഷ്ടം പൂർത്തിയാക്കാനുള്ള സ്വാതന്ത്ര്യം അനുഭവിക്കുന്നത് കലയെത്തന്നെ നശിപ്പിക്കുന്നതിനു തുല്യമാകുന്നു. കലയിലെ ഈ പ്രഭുത്വമനുസ്മിതിയെ ടോൾസ്റ്റോയ് തന്റെ സുപ്രസിദ്ധമായ “കലാ എന്താണ്” (What is Art?) എന്ന ലേഖനയിൽ കുറി

നമായി ആക്ഷേപിച്ചിട്ടുള്ളതും ഇവിടെ സ്മരണീയമത്രേ.

ചലനമാണ് പാശ്ചാത്യകലയുടെ ജീവൻ. നേരേമരിച്ച് പെരരസ്ത്രകലയുടെ ജീവൻ നിശ്ചലതയാകുന്നു. പ്രാചീനയവനവാസ്തുശില്പകലയ്ക്കു ഒരു ഉത്തമ മാതൃകയായ ആത്തൻസ് നഗരത്തിലെ പാർത്തിനോണി എന്ന ക്ഷേത്രത്തേയും, ബെരലു ലോകത്തിലെ ഏറെയും പ്രസിദ്ധപ്പെട്ട സ്മാരകമായ ജാവായിലെ ബൊറോബുദ്ദർ സ്തൂപവും തമ്മിൽ താരതമ്യപ്പെടുത്തിനോക്കുക. അതുപോലെ തന്നെ പ്രസിദ്ധയവനശില്പികളായ ഫിഡിയസ്, പ്രാക്സിറേലെസ് എന്നിവരുടെ പ്രതിമകളും, കിഴക്കെ ജാവായിലെ ഒരു രാജ്ഞിയുടെ സ്മാരകവും ഇപ്പോൾ ലെയിഡൻ മ്യൂസിയത്തിലിരിക്കുന്നതും പാശ്ചാത്യലോകത്തിലെ കലാസൃഷ്ടികളിലും പെരരസ്ത്രലോകത്തിലെ കലാസൃഷ്ടികളിലും വച്ച് ഏറെയും ആദ്ധ്യാത്മികമായ കൃതികളിൽ ഒന്ന് എന്ന് ഹോവെൽ വാഴ്ന്നതുമായ പ്രജ്ഞാപാദമിത പ്രതിമയും തമ്മിലും താരതമ്യപ്പെടുത്തുക. അപ്പോൾ പാശ്ചാത്യകലയും പെരരസ്ത്രകലയും തമ്മിലുള്ള ഈ വ്യത്യാസം ഉടനടി പ്രത്യക്ഷമാകുന്നതാണ്. പാർത്തിനോണിന്റെ മതിലുകളിലുള്ള കൊത്തുപണികളിൽ ചലനമാണ് പൊന്തിച്ചുനിൽക്കുന്നത്. ബൊറോബുദ്ദരിലെ കൊത്തുപണികൾ നീശ്ചലത, അഥവാ, ധ്യാനമാണ് പ്രതിഫലിപ്പിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത യവനപ്രതിമകളിൽ ചലനവും ലെങ്കിയികതയും കളിയാടുന്നു. പ്രജ്ഞാപാദമിത

യുടെ പ്രതിമയിലാക്കട്ടെ നിശ്ചലതപരവും ആദ്യം തമിസരസ്യവുമാണു പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നത്. പെര രസ്ത്രർ മനഃപൂർവ്വം ചലനത്തെ പ്രകടിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോഴും അവർ ആ ഉദ്യമത്തിൽ പൂർണ്ണമായി വിജയിക്കാറില്ലെന്നുള്ളതു താഡ്യവേഷപരണെണ ഭാവത്തിലുള്ള ശിവന്റെ വിശുദ്ധജടം തെളിയിക്കുന്നുണ്ട്.

ഇതിനോട് സാദൃശ്യമുള്ള മറ്റൊരു വ്യത്യാസം പശ്ചാത്യകല വിപ്ലവകരവും പെരരസ്ത്ര കല യാഥാസ്ഥിതികവും ആണെന്നുള്ളതാണ്. പെരരസ്ത്രർ പ്രമാണങ്ങളെ മുറുകെ പിടിച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടും നവീനശാസ്ത്രത്തിന്റെ കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളും പരിതസ്ഥിതിയിലുണ്ടാകുന്ന പരിവർത്തനങ്ങളും അവർ വിഗണിക്കുന്നതു കേതുവായും പെരരസ്ത്രകലയിൽ പുതിയ പ്രസ്ഥാനങ്ങൾ അപൂർവ്വമായി മാത്രമേ ഉണ്ടാകാറുള്ളൂ. കലാപരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് അതിൽ സ്ഥാനമില്ല. റേരേമരിച്ചാണ് പശ്ചാത്യകലയുടെ സ്ഥിതി. അതിൽ പുതിയ കലാപ്രസ്ഥാനങ്ങൾ തുടരുന്നതുകൊണ്ടും അടുത്തടുത്തും ആയി ഉണ്ടാകുന്നുണ്ട്.

പെരരസ്ത്രകലയുടേയും പശ്ചാത്യകലയുടേയും മേൽ വിവരിച്ച ഗുണഭേദങ്ങളിൽ നിന്ന് ഒന്നു മറ്റൊന്നിനേക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു പറയുന്നതു ശരിയല്ല. ഒരു കലയും മറ്റൊരു കലയെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠമാണെന്നു പറഞ്ഞുകൂടാ എന്നാണ് ഇന്നത്തെ കലാ നിരൂപകമതം. ഓരോ കലയും അവയുടെ പ്രത്യേകമായുള്ള തത്വങ്ങൾ അനുസരിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നു നോക്കാറും വാസ്തവത്തിൽ പ്രാചീനകലാസൃഷ്ടി

കൾ ഉണ്ടാക്കുന്നതിനുള്ള പരിമിതമായ ഉപകരണങ്ങളും, ആ കലാകാരന്മാരുടെ ആത്മീകശക്തിയുടെ കൂടുതൽ വ്യയവും പരിഗണിക്കുമ്പോൾ അപ്പോഴാണ് ആധുനികകലാസൃഷ്ടികളേക്കാൾ അധികം വികാരരഹമായ വില (emotional value) ഉണ്ടെന്നുകൂടി സ്വായമായി പറയാം. ആനന്തലയും കടവയരമുള്ള ഗണപതിയുടേയും, നാലു കൈയുകളും ഒന്നിലധികം മുഖങ്ങളുമുള്ള ഇതര ഹിന്ദുദേവന്മാരുടേയും പ്രതിമകൾ കണ്ട് ഹിന്ദുക്കൾക്കു തീരെ കലാവാസനയില്ലെന്നു റസ്കിൻ പ്രഭുതികളെപ്പോലെയുള്ള പാശ്ചാത്യകലാനിരൂപകർ ഒരഭിപ്രായം ഒരിക്കൽ പുറപ്പെടുവിച്ചിരിക്കുന്നു. ഇന്നത്തെ പാശ്ചാത്യനിരൂപകരാകട്ടെ ഈ സങ്കല്പിതവീക്ഷണകോടി സ്വീകരിക്കുന്നില്ല.

ഇങ്ങിനെ ഒരുതരം കലയ്ക്ക് മറൊന്നിനെക്കാൾ ശ്രേഷ്ഠതയില്ലെങ്കിലും കലയുടെ ഒരു കത്തവ്യമായ മനുഷ്യരുടെ ഐക്യസ്ഥാപനത്തെ പുരസ്കരിച്ച് സങ്കലവും സർവ്വലോകവ്യാപ്തവുമായ ഒരു കലനിർമ്മിക്കേണ്ടതാണെന്നും അതു ശ്രമിച്ചാൽ അനന്തിദൂരമായ ഭാവിയിൽ സാധിച്ചേക്കാമെന്നും വിചാരിക്കുന്നുവരുണ്ട്. ഈ ഗ്രന്ഥകത്താവും ഇവരുടെകൂട്ടത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഭാരതീയരുടെ പൈതൃരാണികചിഹ്നരീതി (Puranic Symbolism) പോലെ ഈ സങ്കലനത്തിനുള്ള സാങ്കേതിക തടസ്സങ്ങൾ രവീന്ദ്രനാഥടാഗോർ നിർമ്മിച്ചിട്ടുള്ള അഖിലലോകചിഹ്നങ്ങൾ സ്വീകരിച്ച് എളുപ്പത്തിൽ മാറ്റാവുന്നതാണ്. എന്നാൽ വികാരരഹമായ അനുഭവങ്ങൾക്ക് പാശ്ചാത്യരും പൈതൃസ്തുതാ വ്യത്യസ്തരീതിയിൽ വില കല്പിച്ചി-

രിക്കുന്നതിനെ രഞ്ജിപ്പിക്കുവാൻ കൂടുതൽ പ്രയാസമുണ്ട്. ഇന്ന് സാർവ്വത്രികമായിരിക്കുന്ന പാശ്ചാത്യ ആശയങ്ങളും, സിനിമ, കമ്പിയില്ലാക്കമ്പി, വിമാനം മുതലായി ലോകരെ തമ്മിൽ തമ്മിൽ അടുപ്പിക്കുന്ന കണ്ടുപിടിത്തങ്ങളും കാലക്രമേണ ഈ തടസ്സവും മാറാതിരിക്കുകയില്ല. ഇങ്ങനെയുണ്ടാകുന്ന ഭാവിയിലെ സർവ്വലോകകല പാശ്ചാത്യ കലയുടേയും പൗരസ്ത്യകലയുടേയും ഒരു കലപ്പായിരിക്കുവാനിടയുണ്ട്. ഈ സങ്കലനം പ്രാചീനചിത്രമെഴുത്തിൽ കാണാവുന്നതാണ്. അതിനാൽ ഇന്റായിരിക്കും ഭാവിയിലെ സർവ്വലോകകലയുടെ മാതൃക. ചീനത്തെ ചിത്രമെഴുത്തിന് ഒരു അപ്രതിരൂപമായ സ്ഥാനംകു ലാലോകത്തിലുള്ളതിന് ഒരു കാരണം ചീനർ കൺഫ്യൂഷിയസ്സിന്റെ തത്വമനുസരിച്ച കലയുടെ സാമുദായികഭാവത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നൽകിയിരുന്നതാണ്. യൂറോപ്യന്മാർ വിലയേറിയതായി കരുതുന്ന ബന്ധം മനുഷ്യനും യന്ത്രവും തമ്മിലുള്ളതാണെന്നും, ഭാരതീയർ വിലയേറിയതായി കരുതുന്നത് മനുഷ്യനും ദൈവവും തമ്മിലുള്ള ബന്ധമാണെന്നും, ചീനർ വിലമതിക്കുന്ന ബന്ധം മനുഷ്യനും മനുഷ്യനും തമ്മിലുള്ളതാണെന്നും ഒരു ആധുനിക ചീനതത്വജ്ഞാനി പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിൽ ചീനകലയുടെ അപ്രതിരൂപതയ്ക്കിന്റെ ഒരു രഹസ്യം അന്തർവിച്ചിട്ടുണ്ട്.

“ഒരു കലാകാരന്റെ നിലയെ തന്റെ ജന്മവാസനയും (instinct) ബുദ്ധിയും മാറി മാറി പ്രകാശമാനമാക്കുന്നതും ഇരുളിപ്പിക്കുന്നതുമായ ഒരു നീർദ്രിഷ്ടസ്ഥാനത്തിൽ ഒഴി പതിപ്പിച്ചുകൊണ്ട് ഒരു

ഞാണിന്മേൽ നടക്കുന്ന ഒരു ഞാണിന്മേൽ കളിക്കാൻ നില്ക്കുകയോ ഉപമിക്കാവുന്നതാണ്. ആ ഞാണിന്റെ ഓരോവശത്തും അപകടമുണ്ട്. ഇടത്തുവശത്തുള്ള താൽക്കാലികതപത്തിലേക്ക്, സാദൃശ്യാത്മകരായ കലാകാരന്മാർ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുള്ള പ്രകൃതിയുടെ നിഷ്പ്രഭാവത്തിലേക്ക്, അയാളുടെ ഇന്ദ്രിയങ്ങൾ അയാളെ തള്ളിയിടാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. വലത്തുവശത്തുള്ള സീമയ്ക്കു ശുദ്ധ ആദർശമെന്നതിലേക്ക് അയാളുടെ യുക്തി അയാളെ മറിച്ചിടാൻ ഉദ്യമിക്കുന്നു” എന്ന് ഒരു കലാനിരൂപകനായ ആൻഡ്രെ ലൊട്ടെ (Andre Lhote) പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതു ഇവിടെ സ്മരണീയമത്രെ. ചീനകലയെ ഭാവിയിലെ സർവ്വലോകകലയുടെ മാതൃകയായി സ്വീകരിക്കുന്നതായാൽ ലൊട്ടെ പറയുന്ന ഞാണിൽനിന്ന് ഒരു കലാകാരന് അതിന്റെ ഇരുവശങ്ങളിലും വീഴാത്ത കഴിച്ചുകൂട്ടാം. ഈ കാമ്യമായ വിശ്വകലയിലേക്ക് പാശ്ചാത്യരെ നയിപ്പിക്കുന്നതിനായി അവരുടെ ഇടയ്ക്ക് ആദർശാത്മകത കത്തിവെയ്ക്കുവാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന ഫ്യൂച്ചറിസം എന്നൊരു പ്രസ്ഥാനം ഉണ്ടായിട്ടുണ്ട്. ഭാരതീയരെ ഈ വിശ്വകലയിലേയ്ക്ക് നയിക്കുന്നതിന് അവരുടെ ഇടയിൽ സാദൃശ്യാത്മകത കത്തിവെയ്ക്കുവാൻ മറ്റൊരുതരം ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം ഇവിടെ തുടങ്ങേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഈ ഭാരതീയ ഫ്യൂച്ചറിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനം എങ്ങിനെയിരിക്കണമെന്ന് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ആദ്യത്തെ ഉപന്യാസത്തിൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ അതിനെപ്പറ്റി കൂടുതലായി ഇവിടെ ഒന്നു പറയുന്നില്ല.